Festschrift zur Eröffnung des Kaiser-Friedrich-Museums zu Berlin

Herausgegeben von P. Clemen

Digitized by the Internet Archive
in 2016

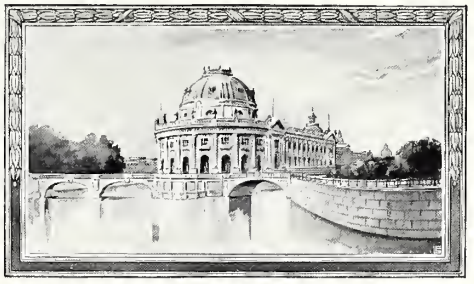
https://archive.org/details/daskaiserfriedri00clem

ZEITSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST N. F. XVI

ANTONIO ROSSELLINO. BRONZEBÜSTE EINES KNABEN
RADIERT VON ALBERT KRÜGER

AUS DEM KAISER FRIEDRICH-MUSEUM ZU BERLIN

* DAS * KAISER * FRIEDRICH * * MUSEUM * ZU * BERLIN *



ERLÄUTERT IN GEMEINSCHAFT MIT

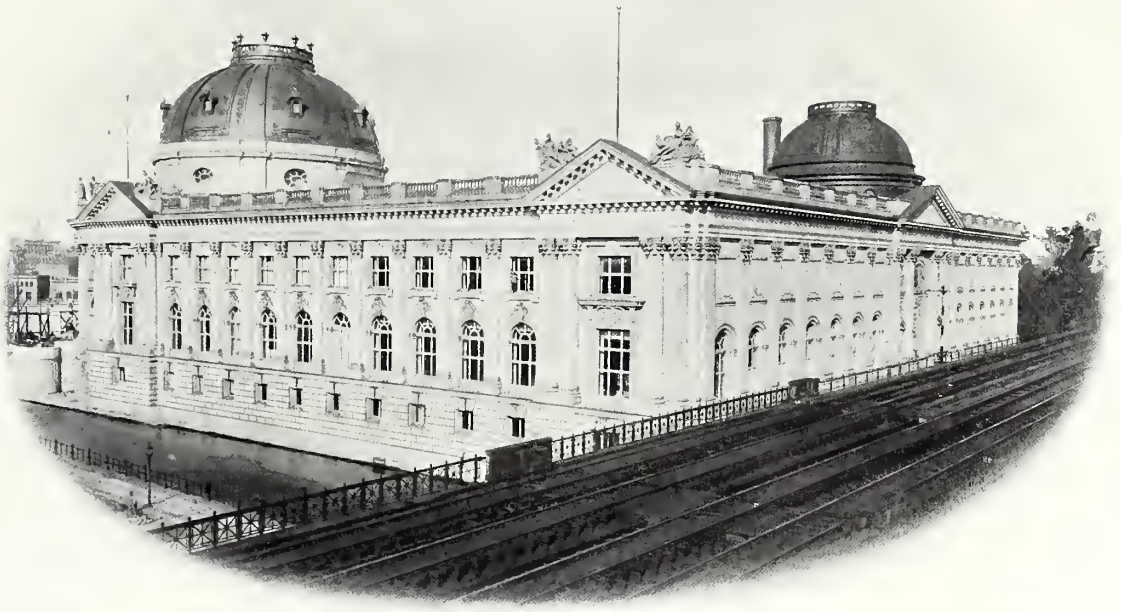
ADOLPH GOLDSCHMIDT, LUDWIG JUSTI UND PAUL SCHUBRING

VON

PAUL CLEMEN

VERLAG VON E. A. SEEMANN, LEIPZIG 1904

SONDERDRUCK AUS DER
ZEITSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST



I. DER BAU UND SEINE GESCHICHTE.

AUS dem Geburtsjahre des 19. Jahrhunderts, aus dem Jahre 1800, stammt ein Entwurf Schinkels, in dem zum erstenmal ein selbständiges Museumsgebäude dargestellt ist. Der Neunzehnjährige, der damals noch Schüler des alten Gilly war, hat hier am Beginn seiner Laufbahn und am Beginn des neuen Jahrhunderts einem bis dahin noch ungekannten Baugedanken künstlerischen Ausdruck geben wollen, der für dies Jahrhundert eine der neuen Aufgaben bezeichnet, die neben der Errichtung von Theatern und Bahnhöfen jetzt an die Architekten herantreten sollten. Es gab vordem keinen Museumsbau — deren ganze Geschichte gehört dem 19. Jahrhundert an. Als im vorigen Jahre zur Einleitung des merkwürdigen Mannheimer Kongresses über die Museen als Volksbildungsstätten Alfred Lichtwark über die Museumsbauten sprach, nannte er den ältesten Museumstypus den des Speichers, — und kam zu dem Ergebnis, daß die Museen so weit gekommen wären, daß sie nicht einmal als Speicher etwas taugten. Haben wir heute für die Geschichte dieses neuen Bauorganismus, des Museums, so etwas wie eine Entwickelung, gibt es da schon eine feste Tradition, gibt es einen oder mehrere Normaltypen — oder haben wir nur eine Reihe von Erfahrungen, gute und schlechte?

Dreißig Jahre nach jenem ersten Entwurf konnte Schinkel den stolzen Bau seines Museums am Lustgarten einweihen — noch heute und vielleicht gerade heute das vornehmste unter den architektonischen Denkmälern Berlins aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts. Der gesamte deutsche Klassizismus hat keine Säulenhalle von solcher einfachen Größe geschaffen, wie diese 86 Meter lange Front mit ihren achtzehn ionischen Säulen — und man hat mit Recht von ihr gerühmt, daß nie wieder eine Säule mit so sicherem künstlerischen Gefühl für alle Verhältnisse erdacht worden sei. Auch der Grundriß von der gleichen bewußten Einfachheit. In der Mittelachse hinter dem Treppenhaus die Rotunde, deren viereckiger Um- und Überbau auch nach außen sich siegreich über der Fassade geltend machte — zwei quadratische Höfe, an den Langseiten Säle, an den Schmalseiten kleinere gestreckte Kabinette symmetrisch einander gegenüber gestellt.

Schon bei seiner Eröffnung war dies Gebäude für die gesamten Königlichen Kunst- und Altertumssammlungen eigentlich zu klein. Wie rasch hatten sich diese Sammlungen auch vermehrt in den ersten drei Jahrzehnten des Jahrhunderts, seit zum erstenmal der Gedanke ihrer Vereinigung in einem eigenen Prachtbau ausgesprochen worden war. Und dabei waren die Anfänge dieser Sammlungen doch so bescheidene. Die Museen des Louvre gehen ja eigentlich noch auf Franz I. und Heinrich II. zurück, und im 17. Jahrhundert treten neben den königlichen Mäcenen schon die privaten Sammler auf, Mazarin und Crozat an der Spitze, deren Schätze allmählich

von der zentralen Samınlung aufgesogen werden. Der Zeitgenosse des französischen Königs Heinrich II., der brandenburgische Kurfürst Joachim II., begann »Seltenheiten und merkwürdige Dinge« in der Fremde anzukaufen — aber diese scheinen eben mehr für eine Raritätenkammer als für eine Kunstkammer bestimmt gewesen zu sein, denn — wie noch 1727 C. F. Jenckel in seiner Anleitung zum rechten Begriff und nützlichen Anlegung der Museorum oder Raritätenkammern schrieb: »In einer Kunstkammer wird aufgehoben Alles, was die Kunst in allerlei Species und Materien nur immer der curieusen Welt verfertigen mag: wobey auch dieses in Acht zu nehmen, daß, je schwerer eine Materie an und für sich zu bearbeiten, um desto mehr die Rarität und Kunst dabei zu admiriren sey«. Aber es mag als eine gute Vorbedeutung für den ganzen künftigen Charakter der Berliner Sammlungen angesehen werden, daß des Kurfürsten künstlerischer Berater, der Graf Rochus Guerini von Lynar an den Höfen der Medici und Este aufgewachsen war. Erst der Vater des neuen brandenburgischen Staates, der große Kurfürst, ist auch der eigentliche Begründer der Berliner Kunstsammlungen, der Antikensammlung, des Antiquariums, der Gemäldegalerie, ja man möchte selbst sagen: er hat dem Museum für Völkerkunde schon vorgearbeitet. König Friedrich I. hatte dann vor allem die Altertumssammlungen erweitert, die Kollektion des berühmten Archäologen Bellori erworben, der vordem die Sammlungen der Königin Christina geleitet hatte — quantae tantillo tempore gazae durfte sein Lobredner Beger im Thesaurus Brandenburgicus ausrufen. Einen Zuwachs von ganz persönlichem Charakter erhielten dann die Sammlungen unter dem großen Friedrich. In den kleinen Reliefs am Sockel seines Denkmals hat Rauch auch eine der schönsten antiken Bronzestatuen abgebildet, den betenden Knaben, den der König von dem Fürsten von Liechtenstein erstand — als einen monumentalen Beweis seiner Kunstliebe. Bei seiner Hochzeitsfeier im Schlosse zu Salzdalum hatte der Kronprinz die schöne Gemäldegalerie bewundert, die jetzt das Braunschweiger Museum ziert — die Bildergalerie in Sanssouci sollte eine Nachahmung dieser Sammlung sein, und wo der König eine starke persönliche Neigung hatte, wie für Watteau und seine Schule, da scheute er auch vor erheblichen Opfern nicht zurück.

»Der Staat muß durch geistige Kräfte ersetzen, was er an physischen verloren hat« — dies Wort Friedrich Wilhelms III., das nach der tiefsten Erniedrigung Preußens in Memel im Jahre 1807 ausgesprochen ward, wurde auch bezeichnend für die Anschauungen, aus denen der neue Museumsgedanke des 19. Jahrhunderts herauswuchs. Man faßte das Museum schon als eine moralische Bildungsstätte auf. Als drittes Element und Ferment der höchsten humanen Bildung tritt es jetzt neben die Universitäten und Akademien, die schon den früheren Jahrhunderten Gründung und Ausbildung verdanken. Als die wiedereroberten aus Paris zurückgekehrten Kunstwerke vorläufig im Gebäude der Akademie der Künste ausgestellt waren, wuchs der Gedanke, alle diese zerstreuten Werke in einem einzigen Gebäude zu vereinigen, sich immer lebhafter aus: die beiden Humboldts, Niebuhr und Bunsen, der Generalkonsul Bartholdy und der Bildhauer Emil Wolff, die Grafen Ingenheim und Sack, Rumohr und Rauch wirkten dafür, der Minister von Altenstein trat für den Plan ein — vor allem aber war es immer wieder Schinkel, der die Idee nährte. Der Plan, einen Prachtbau im Lustgarten, dem Schlosse gegenüber, aufzuführen, gehört ihm allein an — er war auch der einzige, der es wagen konnte und wagen durfte, hier dem Königlichen Schloß und Schlüter gegenüber und an die Seite zu treten. Und mit welchem Eifer ward in diesen Jahrzehnten gesammelt. Ganz neue Abteilungen wurden begründet, so die ägyptische, die heute eine der bedeutendsten in ganz Europa ist, aber vor allem fand die Gemäldegalerie eine reichhaltige Vermehrung. Die Sammlung des Marchese Vincenzo Giustiniani brachte die späten Italiener und als glückliche Ergänzung dazu die Sammlung Solly die Meister des Quattrocento und schon eine der Hauptperlen der heutigen Galerie: den Genter Altar.

Als alle diese neu zusammengebrachten Schätze in den neuen Schinkelschen Prachtbau einziehen sollten, ergab es sich sehr bald, daß das Gebäude längst nicht mehr ausreichend war: die heimischen und die ägyptischen Altertümer, die sogenannten Kunstkammern, konnten nicht Aufnahme finden, sie verblieben im Königlichen Schloß und im benachbarten Schloß Monbijou. Schon in den nächsten Jahren entstand der Plan, unmittelbar hinter dem alten Museum eine Reihe von Neubauten zu errichten, schon 1835 wurden die ersten Grundstücke angekauft, und in einer Kabinettsordre vom 8. März 1841 bezeichnet der König Friedrich Wilhelm IV. es als seinen Plan, die ganze Spreeinsel hinter dem Museum zu einer »Freistätte für Kunst und Wissenschaft« umzuschaffen. In den Jahren 1841—1847 ward nun zunächst unter Stüler das neue Museum errichtet. Es war ein Annexbau und er konnte deshalb auf die prunkende Fassade verzichten. Das große Treppenhaus aber ließ sich der Architekt nicht nehmen. Es liegt genau in der Querachse der ganzen Anlage und füllt den mittleren Verbindungstrakt zwischen den beiden rechtwinkligen Höfen vollkommen aus. Von Anfang an war es bestimmt, zugleich der monumentalen Malerei zu dienen, und von seinen Wänden grüßen jetzt die großen historischen Visionen Wilhelm von Kaulbachs, der die ganze Weltgeschichte hier nach dem gleichmäßigen Kompositionsschema einer doppelten Bühne abgehandelt hat. Eines der unglücklichsten Treppenhäuser, zu groß und doch noch zu kleinlich in den Treppenläufen, die aus einem dunklen Souterrain emporsteigen und gegen eine Wand laufen. Im Grundriß in nichts eine Neuerung — parallele Galerien von gleicher Breite ohne Teilung, rechteckige Binnenhöfe, die nur die gute Eigenschaft hatten, daß man sie überdecken konnte. Das Gebäude schien jetzt hinreichenden Raum für alle vorhandenen Sammlungen zu bieten: die prähistorische,

die ethnographische, die ägyptische Abteilung waren im Erdgeschoß untergebracht, die Kunstkammer und das Kupferstichkabinett im obersten Stockwerk, das ganze mittlere Geschoß ward der neugebildeten Gipssammlung eingeräumt. Es war, abgesehen von dem Treppenhaus, ein bescheidener Nutzbau, entsprechend den geringen künstlerischen Ansprüchen der Periode, und klug suchte die Architektur im Inneren überall zu schweigen und den Kunstwerken allein das Wort zu lassen. Der Neubau der Dresdener Galerie durch Gottfried Semper, der beiden Wiener kunsthistorischen Hofmuseen durch Hasenauer war dann eher ein Rückschritt — denn wieder bestimmten hier die Rücksichten auf die Fassade, auf das Treppenhaus, auf das Repräsentative, die Disposition und schädigten die Räume durch diese Rücksichtnahme. Vielleicht stellt das Wiener Museum, gerade weil es ein einheitliches architektonisches Kunstwerk ist und sein will, nach dieser Richtung hin überhaupt das äußerste Maß von Rücksichtslosigkeit auf die Kunstwerke dar, denen es doch nur ein Schutz und ein Rahmen sein sollte.

Unterdessen wuchsen die Sammlungen und wuchsen. Zunächst tauchten ganz neue Bedürfnisse auf. Ziemlich abweisend hatte Wilhelm von Humboldt in einer Denkschrift vom Jahre 1833 sich ausgelassen: »Der Zweck des Museums ist offenbar die Beförderung der Kunst, die Verbreitung des Geschmackes derselben und die Gewährung ihres Genusses. Wenn aber von Kunst die Rede ist, so muß man zuerst und hauptsächlich an die antike Skulptur und die Malerei in allen ihren Schulen und Epochen denken. Die Antiken- und Gemäldegalerie müssen daher den Kern der Anstalt, ja eigentlich die ganze Anstalt selbst ausmachen, und der Organismus derselben muß zunächst auf sie und auf ihr Bedürfnis berechnet sein. Die anderen Zweige sind nur als Nebenzweige zu betrachten, doch versteht es sich von selbst, daß sie von sehr verschiedener Wichtigkeit sind, die sich aber gerade nach ihrem Verhältnis zu jenen Hauptzweigen richtet.« Aber in dem nächsten halben Jahrhundert war man vorsichtiger und zurückhaltender geworden in der Abgrenzung der Aufgaben, man hatte gelernt, die Zeit nach ihren Forderungen zu befragen und suchte allen entgegenzukommen. Es ist jetzt ein Vierteljahrhundert her, daß Richard Schoene über die ihm untergeordneten Berliner Sammlungen schrieb: »Es ist gewagt, die Aufgaben und die Ziele einer so reichen und vielseitigen Anstalt in feste Grenzen bannen zu wollen. Ein solches Institut hat die Pflicht, jeden irgend möglichen Nutzen zu schaffen, den es schaffen kann, und den Bedürfnissen der Kunst, der Wissenschaft, unserer Bildung überhaupt zu folgen. Es hat den lebendigen Mächten des Geistes zu dienen; und eben dieser Dienst allein ist es, der ihm selber Leben und Entwickelung geben kann.«

Das Kupferstichkabinett, die Sammlung der italienischen Skulpturen, die deutsche plastische, die altchristliche Abteilung — alles das waren neue Gruppen, die jetzt eine nach der anderen sich bildeten, nach Ausdehnung und dabei nach Raum und Licht verlangten. Im Jahre 1830 bestand die Sammlung der plastischen Bildwerke außerhalb der Antike aus den im Majolikenkabinett aufgestellten zehn Werken der della Robbia und dazu aus acht nordischen Skulpturen des 16. und 17. Jahrhunderts. Schon im Jahre 1841 hatte Waagen eine Anzahl von plastischen Werken des italienischen Mittelalters erworben, er hatte vor allem die ganze Sammlung Pajaro in Venedig gekauft, darunter die herrlichen beiden Schildhalter vom Grabmal Vendramin, und eine kleine gewählte Kollektion in Florenz. Aber die Zeit der Haupterwerbungen begann doch erst in den siebziger Jahren. Der erste Triumph war hier die Erwerbung der Büsten aus dem Palazzo Strozzi im Jahre 1877 — drei der ersten Marmorbildhauer des florentinischen Quattrocento waren jetzt sofort glänzend vertreten. Dazu begann die Sammlung der Stucchi, die sich schnell vergrößerte — und alles das forderte Raum. Und ebenso rasch wuchs die Gemäldegalerie: die Holländer und Vlamen, die im Anfang kaum vertreten waren, fanden ihre Vertretung, die spanische Gruppe mußte überhaupt erst geschaffen werden. Unter den Italienern galt es vor allem die Venezianer zu ergänzen. Dann brachte der Ankauf der Galerie Suermondt im Jahre 1874 mit einem Schlage eine Ergänzung, die für alle Abteilungen köstliche Bereicherungen bot. Der Ankauf fiel bereits in die Periode des jüngsten und kräftigsten Aufschwungs der Museen. Im Juli des Jahres 1871 war der Kronprinz zum Protektor der Königlichen Museen ernannt worden, der fortan die Fürsorge für die Entwickelung der Museen und für die Ausbildung des Museumsgedankens als eine seiner Hauptaufgaben erfaßte, die er zu pflegen nicht müde ward. Das Hohenzollernmuseum war seine ganz persönliche Schöpfung, die Gründung des Gewerbemuseums wuchs zum guten Teil aus den Anregungen heraus, die die englische Bewegung for practical art gegeben hatte — und der lebhafteste Vermittler dieser Anregungen war der Kronprinz selbst mit seiner hohen Gemahlin. Die Verstaatlichung dieser Sammlung, ihr Neubau erfolgten unter seiner ganz persönlichen Teilnahme — und unvergessen wird seine Unterstützung der großen Ausgrabungen in Olympia und Pergamon, der Erwerbung der Sammlungen Sabouroff, Posony, Hamilton und des Ankaufs des Lüneburger Silberschatzes bleiben. Und indem er immer wieder Wert legte auf die Qualität der Erwerbungen, nur durch auserlesene Stücke eine Bereicherung anstrebte, ward er der vornehmste Förderer der Grundsätze, die gleichzeitig von den verantwortlichen Redakteuren der Berliner Museen als künftighin maßgebend aufgestellt wurden. Aus dem Aufsatz von Hans Delbrück über die geschichtsschreibende Tätigkeit des Kaisers Friedrich wissen wir, wie stark er auch schon Denkmäler der Dynastie in allen diesen künstlerischen Schöpfungen sah und gesehen haben wollte. Und in dem Kreise des Kronprinzen und seiner Gemahlin ward vor allem der Plan einer Vereinigung der Gemäldegalerie und der

plastischen Sammlungen in einem eigenen Renaissancemuseum immer wieder besprochen und durchberaten — jener Plan, aus dem jetzt das Kaiser-Friedrichmuseum herausgewachsen ist. Noch in einer Niederschrift aus den letzten Schmerzenswochen in San Remo hat der Kronprinz seinem warmen Interesse an diesem Projekte Ausdruck gegeben.

In dieselbe Zeit fallen nun die Anfänge des Mannes, als dessen persönliche Leistung, als dessen Lebenswerk die Durchführung dieser Pläne, die Schöpfung des neuen Museums erscheint: Wilhelm Bodes. Im Jahr 1872 trat der damals Sechsundzwanzigjährige zuerst als Direktorialassistent bei der Gemäldegalerie ein — und er hat dann in langsamer Arbeit erst die plastische Abteilung, dann die Gemäldegalerie sich erobert, ja die erste überhaupt neu geschaffen. Es ist hier nicht der Ort, seine Tätigkeit und seine Verdienste zu würdigen — und es hieße Denkmäler nach Berlin tragen, das zu wiederholen, was in diesen Tagen auf aller Lippen liegt: sein Werk spricht gerade jetzt lauter als je und bedarf nicht des Herolds.

Aus der berufenen Feder von Woldemar von Seidlitz hat die Zeitschrift für bildende Kunst im Jahre 1897, als Bode ein volles Vierteljahrhundert an den Berliner Sammlungen tätig war, eine Charakteristik des Feuergeistes gebracht, der ein leidenschaftlicher Sammler und ein genialer Feldherr, der Gelehrter und Kritiker zugleich ist und der den Typus des modernen Sammlungsbeamten überhaupt erst geschaffen hat. Was Preußen versäumt hat, versäumen mußte im 17. und 18. Jahrhundert, als die anderen europäischen Hauptstädte den Grundstock zu ihren Sammlungen legten, das hat er, soweit es noch möglich war, in zielbewußter dreißigjähriger Arbeit wieder eingebracht. Was Madrid und Petersburg, was Florenz und Paris an altem Kunstbesitz aufweisen, das läßt sich nie ersetzen — aber wenn trotzdem heute das Berliner Museum mit Ehren unter den ersten europäischen Sammlungen genannt werden darf, wenn es, was Vollständigkeit aller Richtungen betrifft, die erste kunsthistorische Sammlung Europas genannt werden darf, so ist das sein Werk. Wenn man übersieht, was in allen Abteilungen durch ihn zu dem alten Bestande Neues und Kostbares hinzugekommen ist, wenn man erwägt, wie viele Gruppen unter ihm überhaupt neu geschaffen sind, möchte man jedes Wort aus dem Thesaurus Brandenburgicus für die Ära Bode wiederholen: Quantae tantillo tempore gazae! In ihm lebt im höchsten Sinne das, was Wilhelm von Humboldt die einzige Tugend genannt hat: Energie. Was er erreicht hat, wäre freilich nicht möglich gewesen ohne die ständige Unterstützung und ohne die weitgehende weise und verständnisvolle Förderung des Mannes, der der Organisator der Berliner Museen seit einem Vierteljahrhundert schon ist: Richard Schoenes. Von ihm selbst darf man sagen, was er vor zwei Jahren bei der Gedächtnisfeier für den Kaiser Friedrich im Kunstgewerbemuseum von dem verewigten Protektor äußerte: weit schwerer als alles, was in die Öffentlichkeit heraustrat, fällt die unablässig anregende und ermutigende Fürsorge, die bei keiner Schwierigkeit versagende Hülfe und Förderung ins Gewicht, die aller Öffentlichkeit sich entzog. Wenn jetzt bei der Einweihung des Kaiser Friedrich-Museums die kunsthistorische Welt, Deutschlands vor allem, voll aufrichtigen Dankes vor dem neugeschaffenen Werke steht, so gelten ihre aufrichtigen Glückwünsche der gesamten Verwaltung der Museen, nicht zum wenigsten auch dem Stab, den der Feldherr sich geschaffen, seinen längst erprobten Helfern, die ihm Schüler nnd Freunde zugleich geworden sind.

Auch des Kaiser Friedrich-Museums-Vereins muß bei dieser Gelegenheit dankbar gedacht werden, der im Jahre 1896 begründet ward, um gefährdete Kunstwerke zu erwerben und dem Museum dauernd zur Aufstellung zu überlassen und um bei größeren Käufen selbst einzuspringen, die umworbenen Objekte für das Museum festzuhalten. Der Kreis der Berliner Sammler, für die Bode unermüdlich tätig war, war es, der hier die meisten Mitglieder stellte, die so gewissermaßen ihren Dank für diese Hilfe abstatteten. Denn Mittel waren jetzt in ganz anderem Maße erforderlich als wenige Jahrzehnte vorher. Wenn man in Proksch hübschem Buche über den Freiherrn August Bernhard von Lindenau liest, mit wie geringen Summen in den dreißiger und vierziger Jahren eine ganze Galerie gegründet werden konnte, oder wenn man nur die Taxen für die Sammlung Solly oder Waagens italienische Rechnungen vergleicht — eine grimmige Wehmut ergreift dann einen jeden Museumsbeamten über jede einzelne versäumte Gelegenheit. Kunstwerke, die vor vier Jahrzehnten abgelehnt wurden, müssen jetzt für den fünf- und zehnfachen, gelegentlich für den fünfzigfachen Preis erworben werden. Und seit Amerika auf dem europäischen Kunstmarkt als gefährlichster Konkurrent erschienen ist, haben wir eine Hausse vor allem der Bilderpreise zu verzeichnen, die noch ihren Gipfel nicht erreicht zu haben scheint. Mit Mrs. Gardner, mit M. Pierpont Morgan können freilich auch die größten europäischen Sammlungen nicht wetteifern. Aber trotzdem sind für einzelne der letzten Berliner Ankäufe Vermögen ausgegeben worden: das war freilich auch der einzige Weg, um die Sammlung, auf ihre Höhe zu bringen. Große Legate, wie sie in Amerika an der Tagesordnung, gehören in Deutschland noch zu den größten Seltenheiten, und auch ganze Sammlungen, wie das in Frankreich und England üblich, sind — denn die jetzt nach Posen gewanderte Raczynskische Fideikommißgalerie war nur leihweise ausgestellt — den Berliner Museen bisher noch nie als Erbschaften zugefallen; erst in den beiden letzten Jahren sind vier feine und bedeutende Privatsammlungen dem Kaiser Friedrich-Museum überwiesen worden, um jetzt zum erstenmal öffentlich ausgestellt zu werden, die Sammlungen von Carstanjen, Wesendonk, Simon und Thiem. Die mageren Jahre sind für Preußen vorüber, in denen der Staat sich den Luxus solcher großen Kunstankäufe versagen mußte. Im Jahr 1754 schrieb der große

Friedrich, als ihm ein sehr teurer Raphael angeboten war: »Dem König in Pohlen stehet frey, vor ein Tableau 30 mille Dukaten zu bezahlen, und in Sachsen vor 100 mille Reichsthaler Kopfsteuer auszuschreiben, aber das ist meine Methode nicht. Was ich bezahlen kann, nach einem resonablen Preis, das kaufe ich, aber was zu theuer ist, laß ich dem König in Pohlen über, denn Geld kann ich nicht machen und Imposten aufzulegen ist meine Sache nicht.« Wir freuen uns dafür heute jenes kaiserlichen Wortes, das vor zwei Jahren bei der Gedächtnisfeier für Kaiser Friedrich im Kunstgewerbemuseum gesprochen ward — jenes Wortes, das von den Zeiten sprach, da wir wieder so weit gelangt sind, daß unser Volk mehr für die Kunst zu tun vermag als in früheren trüberen Zeiten geschehen konnte.

Im Staatshaushaltsetat für das Jahr 1897/98 waren gleichzeitig die ersten Raten für zwei neue Museumsgebäude eingestellt, für das Pergamenische Museum und das Museum, das die Gemäldegalerie, die Sammlung der Skulpturen der christlichen Epoche und ursprünglich das Kupferstichkabinett aufnehmen sollte. Auf den Befehl des Kaisers sollte es den Namen Kaiser Friedrich-Museum tragen; seinem Eingang gegenüber sollte das Reiterdenkmal des verewigten Monarchen auf der äußersten Spitze der Museumsinsel Platz finden. Ein längst gehegter Wunsch ging damit in Erfüllung. Längst auch waren die Pläne in allen Einzelheiten durchberaten, der Grundriß ausstudiert, die Erfahrungen aller anderen großen Museen zu Rate gezogen worden. Auch der Architekt war schon längst gewählt, der Geheime Oberhofbaurat Ihne, der eben den Umbau des Berliner Schlosses im wesentlichen durchgeführt hatte. Das Projekt hatte alle Instanzen durchlaufen, war revidiert und superrevidiert — im Jahr 1898 konnte endlich der Bau beginnen.

* * *

Das Museum ist, wie die Inschrift auf der Rückseite nach der Stadtbahn zu meldet, im Jahre 1898 begonnen und nach sechsjähriger Bauzeit im Jahre 1904 zu Ende geführt. Die künstlerische Leitung lag dauernd in den Händen des Schöpfers, des Geheimen Oberhofbaurates Ihne, die Detaillierung erfolgte zum großen Teil unter seiner Leitung durch den Architekten Lodder. Die Bauausführung war dem Regierungs- und Baurat Hasak übertragen, der, Künstler und Schriftsteller zugleich in vielen Sätteln gerecht ist, in einigen sich als wagehalsiger Reiter erwiesen hat, und dem hier eine, vor allem nach der technischen Seite hin, ganz besonders schwierige und verantwortungsvolle Aufgabe zufiel.

Der dreieckige Zipfel der Museumsinsel, der durch die Stadtbahn abgeschnitten war, erzeigte sich von vornherein als eine Grundfläche, die an und für sich als die denkbar ungünstigste für einen großen Monumentalbau erschien. Bode hat einmal geäußert, einen Monumentalbau an solcher Stelle könne man sich eigentlich nur als Preisaufgabe für Bauschüler denken. Nicht einmal die beiden Schenkelseiten des spitzen Winkels waren gleich lang. Dazu kam die vollständige Unmöglichkeit, für die Rückfront eine Ansicht zu schaffen, da diese von der Stadtbahn in der Höhe des ersten Stockwerkes mitten durchgeschnitten wird. Für die Seitenansichten gab es keine hinreichende Distanz, überhaupt kaum einen Aufstellungspunkt, von dem aus man die ganze Fassade zu übersehen imstande war. Die Hauptansicht mußte an dem Scheitel des Winkels angelegt werden, wo naturgemäß für eine Fassade gar kein Platz war. Dazu kamen die Schwierigkeiten in der Grundrißdisposition. Die Museumsverwaltung forderte Räume mit Oberlicht und mit Seitenlicht; sie verlangte große Säle von verschiedener Höhe und eine lange Reihe kleinerer Kabinette und diese alle galt es in dem Grundriß unterzubringen und sie einer Generalidee unterzuordnen. Die Grundfläche war auf der anderen Seite wieder so groß, daß eine vollständige Bebauung ausgeschlossen war. Man mußte also zu dem System der Hofanlagen greifen, die der gesamten Disposition entsprechend natürlich auch eine unregelmäßige Grundrißform erhalten mußten.

Alles dieses muß man sich bei der Betrachtung des Gebäudes, bei der Würdigung der Fassadenlösung und bei der Beurteilung der Grundrißdisposition vor Augen halten und zwar auf Schritt und Tritt vor Augen halten. Was an Mängeln und Unzuträglichkeiten, zumal in der Grundrißlösung, dem Besucher auf den ersten Blick entgegenzutreten scheint, das ergibt sich fast alles aus der Unmöglichkeit, der hier vorhandenen Schwierigkeiten vollständig Herr zu werden. Man hatte oft nur die Wahl zwischen zwei Möglichkeiten, die beide nicht vollständig befriedigten; und man hat sich damit begnügen müssen, wenn man keine ideale Lösung finden konnte, dann wenigstens das kleinere Übel zu wählen. Gerade in der Überwindung vieler, im Anfang wohl unbesiegbar erscheinender Schwierigkeiten, bei der Gestaltung des Grundrisses dürfte das Hauptverdienst des Architekten liegen. Einiges würde vielleicht schon heute gegenüber der veränderten Bestimmung ganzer Trakte anders geplant worden sein. Man darf eben auch nicht übersehen, daß das Programm während dieser sechs Baujahre wiederholt verändert ward. Für das Münzkabinett, das jetzt im Erdgeschoß Aufnahme gefunden hat, war im Anfang gar kein Platz vorgesehen. Eine Reihe von Räumen war dem Kupferstichkabinett zugedacht, wurde aber dann für die Sammlung der Abgüsse des Mittelalters und der Renaissance bestimmt; zuletzt brachte die riesige Fassade von M'schetta die Notwendigkeit, für dieses Wunderwerk ein Unterkommen zu schaffen, und man wird es dem Raum, in dem sie jetzt aufgestellt ist, immer ansehen, daß er eben nicht für sie erdacht und geschaffen war.

Die Architektur Ihnes schöpft aus zwei Quellen, der Renaissance Italiens und der Schlüterschen und friedericianischen Architektur Preußens — und es ist für den Kenner der Schöpfungen dieses fruchtbaren Künstlers nicht ohne Reiz, die einzelnen Vorbilder, das Maß ihrer Benutzung und auch die Art ihrer Verwendung und Vermählung bei seinen Werken zu verfolgen. Für den Außenbau des Museums hat Ihne die Formensprache des frühen italienischen

Barock gewählt. Mit großem Geschick ist der ausgedehnten Anlage ein monumentaler Zug gegeben worden, indem ein einziges Motiv mit eiserner, manchmal vielleicht etwas starrer Konsequenz um den ganzen Bau herumgeführt ist. Über dem in Rustika ausgeführten Untergeschoß, das auf den Wasserseiten direkt aus der Spree aufsteigt und nur von einfachen, rechteckigen Fenstern durchbrochen ist, erhebt sich der Aufbau der beiden oberen Geschosse, die durch durchgezogene Säulen und Pilasterstellungen zusammengefaßt sind. Ein einziges Hauptgesims mit der überall gleichen Profilierung zieht sich in der gleichen Höhe um den ganzen Bau herum. Das muß eine gewisse Eintönigkeit geben, zugleich liegt aber in dieser Eintönigkeit auch die ernste Ruhe und Geschlossenheit des Eindruckes der Fassaden. Das System macht man sich

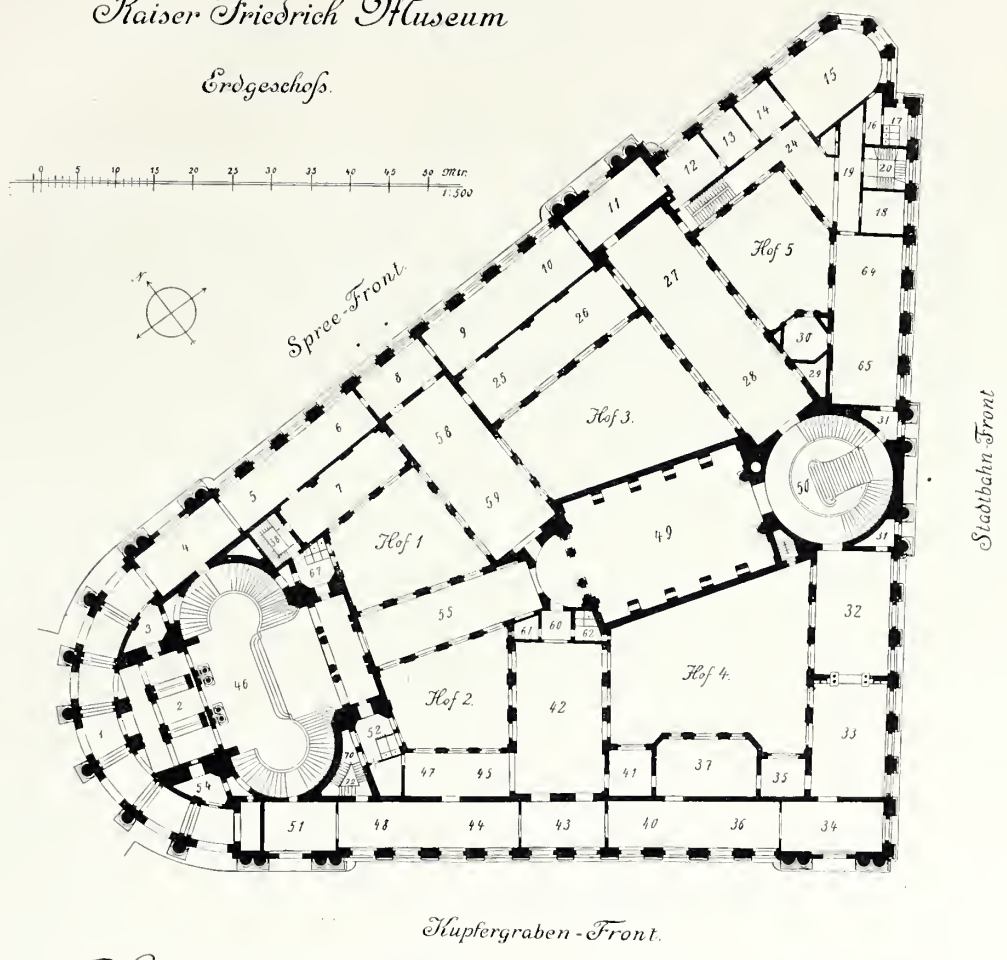
DAS KAISER FRIEDRICH-MUSEUM VON DER NORDWESTSEITE

am besten klar an der Fassade der Südseite, die dem Kupfergraben zugekehrt ist. Zwei kräftig vortretende Risalite fassen hier die Wand zusammen, sie sind flankiert von zwei Paaren von Halbsäulen mit korinthischen Kapitälen, während an der langen Wand selbst zwischen den zehn Fensterachsen Pilaster die Gliederung bilden. Über den beiden Risaliten flache Giebel, aber ohne irgend welchen Schmuck im Giebelfelde, auf den Ecken an Stelle der Akroterien Gruppen von allegorischen weiblichen Figuren mit jugendlichen Genien und etwas reichlicher Zutat von Trophäen, die Wappen der Großstädte der Künste haltend. Die Fenster des unteren Erdgeschosses sind rundbogig und zeigen nur in den Schlußsteinen mächtige Köpfe des bärtigen Dionysos und Medusenhäupter. Die Abwechselung erscheint hier etwas allzu gering. Man erinnert sich, wie, ohne den Rhythmus zu stören, Schlüter am Zeughaus an der gleichen Stelle hier jene prachtvollen individuell belebten Masken seiner sterbenden Krieger geschaffen hat. Die oberen Fenster sind quadratisch und zeigen ganz schlichte Gewände mit nur mäßig betontem oberen Schlußstein. In den Risaliten liegen die unteren Fenster im Gegensatz hierzu in rechteckigen Umrahmungen, über ihnen schlichte viereckige Kartuschen, die von Adlerflügeln gehalten werden. Gegen den Himmel hebt sich klar und ohne Unterbrechung auf der ganzen Linie der Fassade die einfache kräftige Balustrade, die das Gesims krönt, ab.

Die Nordseite war wesentlich länger als die Südseite. Hätte hier der Risalit, was am nächsten lag, die Ecke markiert, so wäre die Fassade, die auf der Südseite so klug und sorgfältig abgewogen erschien, wohl überlang geworden, die Risalite hätten dabei zu schmal ausgesehen. Außerdem aber bildet die Nordostecke keinen rechten, sondern einen spitzen Winkel, und es hätte dann eine sofortige Brechung des Risalits eintreten müssen. Alle diese Schwierigkeiten hat der Künstler einfach dadurch umgangen, daß er die beiden Risalite an der Nordseite in der gleichen Entfernung voneinander angeordnet hat wie an der Südseite. So springt gewissermaßen an der Nordostecke über den geschlossenen Hauptbau nur noch ein dreieckiger Anbau vor, und dieser konnte an der gefährlichen Nordostecke selbst nun auch in einem polygonalen Abschluß enden. Am schlichtesten ist naturgemäß die Rückfassade nach der Stadtbahn zu gegliedert. Hier sind die Pilaster glatt durchgezogen; an Stelle der Fenster im Obergeschoß gibt es hier, wie auf der Nordseite, nur viereckige Felder. Ein

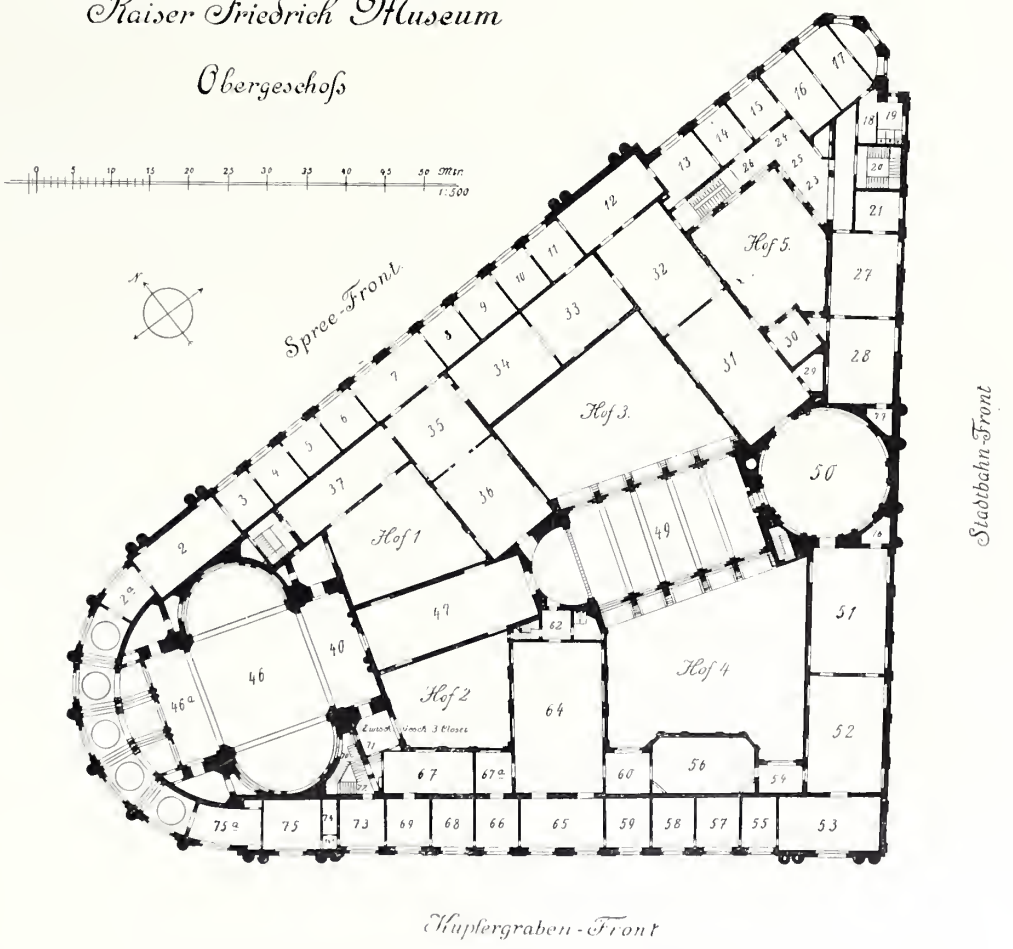
Kaiser Friedrich Museum

Erdgeschoss.



Kaiser Friedrich Museum

Obergeschoss



Mittelrisalit erscheint der Fassade vorgeklebt: vier Halbsäulen tragen einen leeren Giebel, in dem Mittelfelde das Bronzemedaillon des Kaiser Friedrichs zwischen zwei ornamentalen steinernen Adlern und darunter die Tafel mit der Inschrift: »Kaiser Wilhelm II. dem Andenken Kaiser Friedrichs III.«

Den Hauptnachdruck hat der Architekt naturgemäß auf die Ausbildung der Westspitze seiner Halbinsel legen müssen. An einer Stelle, die die denkbar ungünstigste für eine Fassade war, mußte er eine solche errichten, und er hat auch erst die Vorbedingungen zu einer solchen schaffen müssen: den Vorplatz, die gleichmäßigen Zugänge und den Standpunkt für die Betrachtung der Fassade. Es ist an diesem Punkte eine Unsumme von Nachdenken, künstlerischer Überlegung und technischer Berechnung verschwendet, um zuletzt doch nur eine halbe Wirkung zu erzielen.

Man erhält die volle Wirkung erst, wenn man sich die gesamten Fassaden — die der Spitze und die der Seiten — gewissermaßen aufgerollt vorstellt. Diese Hauptfassade wendet sich im Grunde einer sehr unerfreulichen Gegend zu. Die Kasernen links, die Kliniken rechts — der Zugang erfolgt durch ziemlich gleichgültige Straßen. Man kommt an dieser Fassade und damit auch an diesem Museum nicht vorbei, muß nicht vorbei — man muß erst den Weg zu ihm sich suchen; die Fassade hat nicht einmal einen Augenpunkt, von dem sie gesehen werden will, gesehen werden soll, — und der Umstand, daß das Leibpferd des Kaisers Friedrich dem, der die Fassade aus angemessener Entfernung betrachten will, seine breite Kehrseite zudreht, scheint von solcher Würdigung des Ganzen eher abzuraten. Das sind Schwierigkeiten, mit denen die große Künstlerkraft des Architekten ganz vergeblich kämpfte. Die einfache Klarheit seiner Marstallfassaden konnte er hier an dieser verlorenen Ecke nicht erreichen.

Das den ganzen Bau krönende Gesims zieht sich auch im Halbrund um diese abgerundete Westecke. Sechs Dreiviertelsäulen treten den Mauerflächen vor, zwischen ihnen öffnen sich sieben Bogen, von denen die mittelsten drei als mächtige Portale ausgebildet sind, zu denen sechs Stufen emporführen. Die Fenster des Obergeschosses liegen in einer reicheren barocken Umrahmung, darüber eine Kartusche, von der stilisierte Lorbeerkränze herunterhängen, vor jedem der oberen Fenster ein Balkon mit einer steinernen Balustrade auf einer weitausladenden Platte, die nicht auf Konsolen, sondern auf einer Art von Triglyphenglied sitzt. Jeder der Zwickel wird durch ein Löwenfell gefüllt, während der mächtige Löwenkopf sich gerade über dem Scheitel der Bögen im Schlußstein erhebt. Alles ist an dieser Fassade kräftig, einfach und groß gehalten. Das Hauptgesims wirkt, da die Mauerflächen darunter weiter zurücktreten als auf den Langseiten, viel saftiger und wuchtiger. Die glatten Abschlußgeländer auf der Seite bereiten geschickt auf die drei Eingänge vor. Die Bekrönung der Balustrade bilden hier auf den einzelnen Pfeilerchen große allegorische Gestalten, die die einzelnen Künste vergegenwärtigen. Über dem Haupteingang begrüßen naturgemäß Malerei und Plastik den Besucher. Es sind Gestalten von klaren und sicheren Umrissen, geschickt auf das Fernbild berechnet, barock und doch modern, ohne Koketterie und ohne aufdringliches Pathos. Die Schöpfer des gesamten plastischen Schmuckes sind die Bildhauer Vogel und Wiedemann, die schon an Wallots Reichstagshause mitgearbeitet hatten. Hinter dieser Balustrade steigt dann, unmittelbar über der Vierung des großen Treppenhauses errichtet, die Hauptkuppel auf. Der Tambour ist durch Doppelpaare von Pilastern gegliedert, die in leicht geschwungenen Voluten auslaufen, wie sie seit der Schule Vignolas in der italienischen Hochrenaissance üblich sind, zwischen ihnen große ovale Fenster. Das obere Gesims ist um diese Pilasterpaare herum verkröpft. Auf der kupfernen Kuppel erscheint diese Gliederung fortgesetzt; die Zwischenfelder sind nur nach innen abgesetzt und unten mit Tropfen abgeschlossen, sehr kleine Fenster in barocker Umrahmung mit Königskronen, auf dem glatten Abschlußgeländer etwas kleinlich wirkende dekorative Vasen. Dieser Hauptkuppel entsprechend erhebt sich auf der Rückseite über dem kleineren Treppenhaus eine kleine Nebenkuppel, die aber auf der Ansicht von der Museumsinsel her die ganze Fassade beherrschen muß.

In einem stumpfen Winkel führen von der neben dem Schloß Monbijou neu durchgebrochenen Straße und vom Kupfergraben zwei neue Brücken auf die Spitze der Museumsinsel zu, die eine auf einem, die andere auf zwei Bogen ruhend. Die Bogen sind leicht gedrückt, die Fahrbahn mäßig gehoben. Schlichte, durchbrochene Balustraden mit Pfeilern dazwischen geben die Umrahmung. Im Scheitel des Bogens eine Kartusche mit einem weiblichen Haupt. Mit einem reichen Grundriß springt in dem stumpfen Winkel der Sockel des Kaiser-Friedrich-Denkmals weit in das Wasser vor. Alle Formen sind hier als Vorbereitung auf das plastische Werk gedrungen und massiv gehalten, keinerlei reicher Schmuck an dem Unterbau, nur an der Spitze eine große Kartusche mit einem Adler, der Königskrone, zur Seite je ein männliches bärtiges Haupt. Von dem mächtigen hochgezogenen Sockel, der in einfachen und klaren Linien nur mäßig gegliedert aufsteigt, grüßt dann nach dem Museum herüber die schlichte Heldengestalt des Kaisers Friedrich, die letzte große Schöpfung des Münchener Rudolf Maison. Schon gegenüber den Skizzen und dem Hilfsmodell im Atelier ward den Besuchern seltsam klar, wie dieser Künstler, den es in seinem schrankenlosen Naturalismus zu so unruhig bewegten Vorwürfen und fast unplastischen Motiven trieb, dort, wo er monumentale Wirkung anstrebte, solch große Ruhe und Einfachheit bewahren konnte. Noch klarer und imposanter erscheint jetzt der eherne Reiter auf dem mächtigen geradlinigen Sockel in seiner monumentalen Größe. Nur die Beziehung zu dem Museum selbst vermißt man schmerzlich. Wenn der Reiter nicht, was man ja zunächst im Zusammenhang der ganzen Gruppe

DAS GROSSE TREPPENHAUS

vielleicht erwartet, was aber bei dem Mangel eines Aufstellungspunktes für den Beschauer eine Unmöglichkeit war, *vor* dem Bau stand, so hätte irgend eine innere Verbindung zwischen dem Kaiser und der idealen Stätte, die seinen Namen für alle Zeiten tragen soll, gegeben werden müssen. Aber es ist nur das Bildnis des siegreichen Generalfeldmarschalls: nichts mahnt hier an den hochgemuten und begeisterten Schutzherrn dieses Hauses der Schönheit.

Bei der schwierigen Form des Grundrisses, der in etwa ja dem des Museums für Völkerkunde gleicht, galt es nun zunächst eine Orientierung zu schaffen durch eine Hauptachse, auf die die einzelnen Trakte mündeten, die die Verbindung zwischen ihnen darstellte, die zugleich auch gewissermaßen die Repräsentationsräume des Baues enthielt. Diese Hauptorientierung wird durch die goldene Achse dargestellt, die durch das ganze Dreieck hindurch gelegt ist, von dem großen Treppenhause zu dem kleinen führt und in der Mitte die sogenannte Basilika aufnimmt. Es gehört zu den charakteristischen Eigenschaften dieser Gruppe von Museumsbauten, zu denen auch das Kaiser-Friedrich-Museum gehört, und als dessen letzter, vielleicht höchster Typus es erscheint, daß die Repräsentationsräume, vor allem die Treppenhäuser, einen so außerordentlich breiten Raum einnehmen. Bei dem Ihneschen Bau darf man von den beiden Treppenhäusern wenigstens sagen, daß sie, jedes für sich, bedeutende und klar durchdachte künstlerische Leistungen sind.

In dem großen Treppenhaus, zu dem man aus dem gewölbten Umgang durch eine schmale Vorhalle von der Hauptfassade tritt, öffnet sich der Blick sofort auf den aus dem Viereck durch Pendentifs in das Rund übergeführten Kuppelraum selbst. Halbkuppeln lehnen sich auf beiden Seiten an, in der Hauptachse rechtwinkelige Räume mit Tonnengewölben. Der ganze Raum ist in Weiß und Hell gehalten, nur die Gewände in dem Erdgeschoß neben den Treppenläufen, die Säulen, die die Treppen und die eingebauten Galerien tragen und die Pilasterpaare, die die Wandflächen in den Seitenapsiden gliedern, sind in rötlichem Stuckmarmor ausgeführt und tragen vergoldete Kupferkapitäle. Die Kuppel selbst, die durch ein feingegliedertes Oberlicht ihre Hauptbeleuchtung erhält, ist ganz schlicht in acht glatte Felder zerlegt, die Rahmen nur mit Rosetten besetzt. In den vier Pendentifs viermal der brandenburgische Adler auffahrend und Spruchbänder tragend mit den Wahlsprüchen der Hohenzollern; von jedem hängt die Kette des Schwarzen Adlerordens hernieder, die den Zwickel füllt. In der inneren abgeschrägten Seite der Eckpfeiler unter diesen dann vergoldete Bronzemedaillons mit den Bildnissen der vier Hauptförderer der Sammlungen, des großen Kurfürsten, Friedrichs des Großen, Friedrich Wilhelms IV., Friedrichs III. Ein kräftiges Hauptgesims, scharf profiliert, aber nur mäßig um die Wandgliederung verkröpft, zieht sich durch den ganzen Raum. Man erwartet zunächst wohl beim Betreten des Raumes den Zugang zur Freitreppe gerade vor sich zu haben. In zwei geschwungenen Bogen hätte man dann die Höhe des ersten Stockwerkes erklommen und hätte hier durch eine monumentale Tür in der Mittelachse den hinter dem Treppenhaus gelegenen, mit den Raphaelschen Tapeten jetzt gefüllten langgestreckten Saal betreten, aus dem wieder der Zugang in die verbindenden Seitentrakte möglich gewesen wäre. Dieser Gedanke ist aber aufgegeben worden, bewußt aufgegeben, aber man möchte sagen: leider aufgegeben. Die Treppe führt auf beiden Seiten wieder nach der Front zu. Man tritt von der mittleren Galerie auf den oberen Umgang heraus und betritt von dieser aus die lange Reihe der schmalen und gleichmäßigen Kabinette, die sich auf beiden Seiten unmittelbar am Wasser hinziehen. Es ist ein etwas seltsamer Eindruck, wenn man in diesem prunkhaften Treppenhause aufgestiegen ist, dann in die vornehme weiße obere Vorhalle tritt und sich zuletzt plötzlich am Ende dieses Korridors vor zwei sehr schlichten, nur 1,40 m im Lichten messenden Türen sieht, die in ziemlich dunkle Räume führen, — den alleinigen Zugängen zu der Reihe der Gemäldesäle. Maßgebend bei dieser Umgestaltung des Grundrisses war der Wunsch, die Besucher zu zwingen, die Kabinette in historischer Folge zu besuchen, bei den frühesten Werken, die in jedem der Flügel dem Treppenhause zunächst aufgestellt sind, zu beginnen und von dort aus weiter zu schreiten, während man sonst das Publikum in der Mitte der langen Galerie entladen hätte. Aber es will vielen scheinen, daß man hier um dieses pädagogischen und polizeilichen Zweckes willen doch allzuviel von dem Künstlerischen und dem Praktischen aufgegeben hätte.

Wenn man das Treppenhaus als eine Schöpfung für sich betrachtet, fällt dieser Gesichtspunkt natürlich weg. Die beiden Treppenläufe münden auf eine von drei Bogen getragene Galerie. Ihr gegenüber ist auf Säulen toskanischer Ordnung eine geradlinige Empore angeordnet. Über der Empore, wie über dem mittleren Treppenlauf, flankiert von gekuppelten Halbsäulen große Portale, überdeckt von gebrochenen und geschwungenen Giebeln, auf denen die allegorischen Figuren der einzelnen Künste gelagert erscheinen, in der Mitte jedesmal eine große vergoldete Kartusche. Unter diesem Prachtportal öffnet sich nach Osten hin über der Galerie eine ganz kleine, fast verkümmerte Tür, die den Zugang zu dem Tapetenraum vermittelt. In der Mitte des Raumes erhebt sich auf dem alten Sockel (der bei der Umgestaltung der Schloßbrücke erneuert ward) eine galvanoplastische Nachbildung von Schlüters Großem Kurfürsten, trotz der fremdartigen Umgebung und des zur Zeit noch unerfreulichen kupferfarbenen Metalls immer von der gleichen monumentalen Wirkung. Freilich frägt man sich, wozu eigentlich der Große Kurfürst hier steht, da man doch in zehn Minuten die lange Brücke erreichen kann, auf der das Schlütersche Original mit seinen doch unlöslich damit verbundenen gefesselten Trabanten steht.

Durch einen schmalen fünfteiligen Raum, der im Erdgeschoß mit einem fast flachen gedrückten Tonnengewölbe überspannt ist, betritt man dann die so-

DAS KLEINE TREPPENHAUS

genannte Basilika, einen 30 Meter langen, 17 Meter breiten und 16 Meter hohen Raum, der zugleich eine Art Lunge des ganzen Gebäudes darstellt und daher auch der Festsaal des Museums ist. Man muß freilich alle Erinnerungen an basilikaähnliche Gebäude hier hinter sich lassen. Die einfachen toskanischen Hallenkirchen mit flachen Nischen an den Seiten, die gewissermaßen verkümmerte Kapellen darstellen, wie sie sich seit dem Ende des 15. Jahrhunderts finden, haben hier das Muster abgegeben und Pate gestanden, etwa San Francesco unterhalb San Miniato zu Florenz; im Außenbau haben für die gestreckten Voluten wohl wieder die Bauten Vignolas und Scamozzis als Vorbilder gedient. Man betritt den Bau von der Apsis aus durch ein rundbogiges Tor, das von außen in rotem Marmor eingefaßt, innen von zwei schwarzen Säulen mit korintischen Kapitälen flankiert ist. Die Empore, die die ganze Apsis füllt, hat eine flache Decke und ruht mit drei Bögen auf zwei alten Säulen von grauem Marmor. Eine Balustrade mit sehr dünnen und schlanken Balustern schließt die Empore ab; darüber öffnet sich der Blick in die Halbkuppel, die mit vertieften Kassetten verziert ist, in der seltsamerweise auf stumpfem blauen Ton aufgemalt sich große Rosetten befinden, in der Mitte ein Muschelornament mit einem Lorbeerkranz. Das Tonnengewölbe ist ganz ungegliedert, nur durch vier Gurte zerschnitten, auf jeder Seite unter dem sehr reichen Gebälk fünf Nischen unter fein profilierten Bögen. Vor die vorderen Stirnseiten der Mauerpfeiler treten Pilaster, um die das weit ausladende Gesims herumgeführt ist. In der Mitte der Rückwand, dem kleinen Treppenhaus zugewendet, ein großes Schauportal. Über der rundbogigen Tür ein Balkon, auf den sich eine Tür mit reicher schöner Deckplatte öffnet. Der ganze Raum hat wohl am stärksten von allen Innenräumen des ganzen Museums italienischen Charakter. Die Gesamtwirkung ist eine sehr feine und ruhige; das warme Graubraun des Steines geht vortrefflich mit den weißlich gesprenkelten Putzflächen in den Nischen und an der Decke zusammen, und auch die blaugraue Malerei in der Apsis gliedert sich hier glücklich ein. Auch die Profilierung ist von hoher Feinheit und Zartheit.

Am Schluß der goldenen Achse schließt sich nun endlich der hintere Kuppelraum an, der das zweite kleine Treppenhaus enthält. Es trägt am stärksten von allen Teilen des Baues friederizianischen Charakter. Das Stadtschloß zu Potsdam und Schloß Sanssouci haben hier einzelne Motive abgegeben. Ein runder Raum, in dem in der Mitte mit geschwungenen Wangen ein Treppenlauf aufsteigt, der sich dann von dem mittleren Podest in zwei Läufen an der Wand hinzieht, um oben wieder auf eine gemeinschaftliche Galerie zu münden. Der Raum im Erdgeschoß ist ziemlich kahl, nur die drei Türöffnungen sind in grauem Marmor ausgeführt, die Wangen der Treppenläufe selbst in echtem grauen Marmor, über ihnen die Wandflächen, die nur leicht durch Streifen gegliedert sind, in dunkelrotem Stuckmarmor. Der Tambour des oberen Kuppelraumes ist durch zehn Nischen belebt, die durch Paare von glatten Pilastern mit Basen und jonischen Kapitälen aus vergoldeter Bronze getrennt sind. Ein fein profiliertes Gesims zieht sich darüber hin, über ihm steigt unmittelbar die zehnteilige Kuppel auf. Hier ist auch im Gegensatz zu der großen Kuppel die Fläche selbst reicher detailliert: die Felder sind kassettiert, in ein jedes ist ein ovales Fenster eingeschnitten, Kartuschen, Konsolen und Trophäen sind geschickt und maßvoll als Dekorationsmotive hinzugenommen. In dem Tambour herrscht noch der Stuckmarmor vor. Die zehn Nischen zeigen einen gelben speckigen Fonds, die Wandflächen sind rotbraun, doch geht auch hier durch die Rahmen und die architektonischen Glieder das Weiß als leitende Farbe hindurch, das dann oberhalb des Hauptgesimses in der Kuppel selbst vollständig dominiert. Einen glücklichen Schmuck hat das Treppenhaus gefunden durch die Statuen von sechs der friederizianischen Feldherren von Schadow und seinen Genossen, die ursprünglich auf dem Wilhelmsplatz zu Berlin aufgestellt waren und 1862 durch Bronzekopien ersetzt worden sind; sie sind aus dem Kadettenhause in Großlichterfelde, wo sie bisher standen, hierher übertragen. Es sind der Fürst Leopold von Anhalt-Dessau, Generalfeldmarschall von Keith, Seidlitz, Ziethen und dann die wunderlichen, im römischen Kostüm dargestellten Figuren des Generalleutnants von Winterfeldt und des Generalfeldmarschalls Grafen von Schwerin, die nicht durch Kopien auf dem Wilhelmsplatz ersetzt, sondern nach neueren Entwürfen von Kiß im Zeitkostüm ausgeführt sind. In der Mitte endlich hat eine Kopie des schönen Marmorbildes vom alten Schadow aus Stettin Platz gefunden, der hier mitten unter seinen Generalen erscheint. Auf den runden Sockeln am Fuße der Treppenwange treten dann die bekannten Marmorfiguren des Merkur und der Venus von Pigalle aus Sanssouci hinzu. Der Raum scheint in den Verhältnissen, wie in dem Maßstab der Details ganz auf diese plastischen Werke zugeschnitten, — und doch sind sie als Geschenke des Kaisers erst hinzugekommen, als das Treppenhaus im Rohbau schon fertig war. Auch Durchblicke und Einblicke sind hier von einer sorgfältig berechneten und glücklich abgewogenen Wirkung.

Wenn man den Bau als einheitliche Anlage übersieht, so fällt als schlimmster Mangel die Unübersichtlichkeit des Grundrisses auf. Sie erklärt sich zum Teil aus der verzwickten Grundfläche — alle Schwierigkeiten konnten hier eben nicht überwunden werden. Es wird für einen jeden Besucher viel, recht viel Zeit brauchen, ehe er sich zurechtfinden wird. Hier waren die alten rechteckigen Museumsgebäude mit ihrem Normalgrundriß sogar besser daran: dort konnte man bei einem einzigen Rundgang alle Räume bequem durchmessen. Wer könnte aber im Kaiser Friedrich-Museum nach einem solchen Umgange — denn von einem eigentlichen Rundgang darf man hier gar nicht mehr sprechen — einen Eid darauf ablegen, daß er wirklich alle Räume betreten habe? Nun wird man entgegnen: Dazu sind die Grund-

BLICK IN DIE BASILIKA

risse im Führer da. Aber in den Händen von wie viel Besuchern finden wir denn die Führer, wie viel Käufer können überhaupt einen Grundriß lesen — und erhöht es den ästhetischen Genuß übermäßig, wenn man wie auf einem Ritt durch kupiertes Terrain allerorten Generalstabskarte und Kompaß ziehen muß? Böse Menschen sprechen von Rettungsstationen des Roten Kreuzes für verzweifelte Verirrte, die vergeblich den Ausgang in diesem Labyrinth suchen (ach nirgendwo, in keinem der Museen ist an eine Stätte der leiblichen Erquickung gedacht) — und wie oft werden die Aufseher den Wegweiser machen müssen auf die Frage: Wo komme ich zum Ausgang? Wo geht der nächste Weg zum Rubenssaal oder zu den Spaniern?

Unsere modernen Kunstausstellungsgebäude haben ja gezeigt, daß die Räume, die nicht direkt in der Zirkulation der Masse liegen, am glücklichsten und intimsten wirken und am besten für stillen und beschaulichen Kunstgenuß geeignet erscheinen. Das hatte am schönsten wohl Friedrich Ratzel in seinem Karlsruher Kunstausstellungsgebäude erreicht. Im Kaiser Friedrich-Museum ist es nun vielleicht ein Mißstand, daß die Zirkulation gerade durch die kleinen Kabinette mit den allzu engen Türen erfolgen muß, die doch mit ihren feinen Kabinettstücken gerade zum Genuß für zurückgezogene Beschauer einladen sollten, während die großen Säle mit den zum Teil derberen Stücken von dem sich vorwärtsschiebenden Publikum frei bleiben. Wie wird an Sonn- und Festtagen in den schmalen ersten Kabinetten neben dem großen Treppenhaus sich die Menge stauen. Und auch hier empfindet man wieder das Mißverhältnis zwischen dem Hauptkuppelraum und den Räumen, zu denen diese Treppen direkt führen — es liegt in dieser Architektur eine gewisse Ähnlichkeit mit den Berliner Zinshäusern, in denen die prunkvollen Treppenhäuser auf enge und dunkle Korridore führen. In der Wirklichkeit wird das Publikum diese Prachttreppe, die *hinter* dem Rücken des Eintretenden aufsteigt, eben gar nicht benutzen — es läuft, wie selbstverständlich, gerade aus und steigt dann im kleinen Treppenhaus in die Höhe, um die historische Folge — von hinten mit dem 18. Jahrhundert zu beginnen.

Die Lichtzuführung zu den Räumen ist auf das Sorgsamste erwogen und ausprobiert worden. Die Seitenbeleuchtung im Erdgeschoß erfolgt durch hinreichend große rundbogige Fenster, die bei starker Bestrahlung durch von unten aufzuziehende Vorhänge geschlossen werden können, so daß nur noch durch das Bogenfeld von oben ein Licht in den Raum fällt. Im ersten Geschoß haben alle Haupträume Oberlicht. Die langen Galerien mit den kleinen Kabinetten haben Seitenlicht, die der Südseite (wo die deutschen und niederländischen Bilder hängen) haben außerdem noch Oberlicht. Die Anlage des Oberlichtes ist nach den Erfahrungen am Pergamon-Museum geschehen (Hasak hat sie und ebenso seine Erfahrungen über Heizung und Arrangement in den »Berliner Blättern für Architektur und Kunsthandwerk« in den beiden letzten Jahren veröffentlicht). Man hatte in dem eben fertig gewordenen Pergamon-Museum probeweise einen Saal geschaffen, der dem der Raffaelschen Tapeten im Kaiser Friedrich-Museum entsprach, und die Tapeten selbst dort zur Ausprobierung des Maßes der Lichtzufuhr und des Winkels der Bestrahlung provisorisch aufgehängt. Das oberste Oberlicht besteht aus starkem Rohglas mit eingelassenem Drahtnetz: es würde selbst dem schlimmsten Hagelwetter standhalten. Mit Rücksicht auf die verschiedenen Gruppen von Gemälden sind im oberen Stockwerk vier verschiedene Arten von Heizkörpern für die Warmwasserheizung angeordnet — in den Wänden, unter den Fenstern, im Fußboden und nur in den großen Sälen des Quattrocento unter den leidigen freistehenden Sitzkästen in der Mitte.

In der Architektur der Fassaden, die in Sandstein von der Heuscheuer und aus Niederschlesien durchgeführt ist, wirken die schweren, kräftigen Profile mit berechneter Wucht — im Inneren zeigt die Profilierung oft genug die Spuren des überhasteten Baubetriebs. Wie derb sind viele der Decken in den italienischen Kabinetten behandelt — wie schwer behauptet sich so eine moderne Kassettendecke mit den aufdringlichen, viel zu schweren Rosetten neben den feinen alten Kassettendecken mit ihren so sicher abgemessenen Verhältnissen und ihren dezenten Tönen — und wie lieblos sind die Türgewände, die gleichmäßig in der ganzen Flucht dasselbe aus dem Stein ins Holz übersetzte schwere Profil zeigen: die Nachbarschaft der dem Bau eingefügten alten florentinischen und venetianischen Portale ist hier eine sehr gefährliche. Man tut angesichts dieser großen und kleinen Mängel dann gut, sich zu erinnern, daß die Hauptsache in einem Museum doch immer die ausgestellten Kunstwerke sind.

PAUL CLEMEN.

II. DIE NEUAUFSTELLUNG UND IHRE GRUNDSÄTZE.

Im Katalog zu der im Jahre 1883 in Berlin veranstalteten Ausstellung von Gemälden älterer Meister aus Privatbesitz war ein Abschnitt aus einer Denkschrift abgedruckt, in der die Kronprinzessin Viktoria selbst, aus den Besprechungen ihres Freundeskreises heraus, diejenigen Grundsätze aufgezeichnet hatte, die für eine Erweiterung der Museen und für eine künftige Neuordnung der Sammlungen maßgebend sein sollten.

»Die Frage der Erweiterung der Königlichen Museen und der eingreifenden und kostspieligen Veränderungen, die getroffen werden sollen, regt unwillkürlich den Gedanken an, wie die schönen Sammlungen nicht nur am praktischsten und übersicht-

MARTIN SCHONGAUER. DIE ANBETUNG

AUS DEM KAISER FRIEDRICH-MUSEUM ZU BERLIN

lichsten, sondern auch am schönsten aufgestellt werden können.

Bisher scheint man in den Aufstellungen von Kunstsammlungen innerhalb von Museen immer nur den Standpunkt der Wissenschaft zur Richtschnur genommen zu haben. Die strenge Klassifizierung, die Trennung der bildenden Künste ist immer aufrecht erhalten worden. Dies scheint doch für das unendlich wertvolle Kunstmaterial ein etwas einseitiger Standpunkt. Statuen und Bilder sind etwas anderes, als die Gegenstände eines Naturalienkabinetts. Sollten unsere Museen große Bildungsschulen für das Publikum sein, so können sie in zweifacher Weise bildend und zivilisierend wirken: einmal durch die gebotene Möglichkeit zu eingehendem Studium, und zweitens durch die Darstellung des wahrhaft Schönen in möglichster Vollkommenheit. Daher will es scheinen, als ob die kostbaren Originale, von Meisterhand geschaffen, ihren Zweck, durch ihre Schönheit zu wirken, nicht erfüllen, wenn sie bloß als Nummer in der Sammlung oder Exemplar dieser oder jener Schule, dieses oder jenes Meisters aufgestellt sind. Erreichen, daß sie ihrem Werte nach, im Sinne des Künstlers, der sie geschaffen hat, in möglichst schöner Umgebung und Beleuchtung auf den Beschauer wirken, heißt erst wahren Nutzen aus ihrem Besitz ziehen. Man bedauert oft geradezu, Kunstwerke, die man früher in Palästen und Kirchen gekannt hat, nun in den Galerien nüchtern fortgestellt oder in Reihen an der Wand geordnet zu sehen, während sie als Schmuck eines schönen Raumes prangen und auf uns wirken sollten durch ihre Schönheit, die nun in der Masse verborgen wird. Ähnlich ergeht es den Altären, Bildern und Grabdenkmälern, welche aus den Kirchen entfernt, einen bis zur Unkenntlichkeit verminderten Eindruck in den Sälen eines Museums machen, die häufig mehr oder minder den Räumen eines Hospitals nicht unähnlich sind.

Was macht den Besuch eines Museums für Laien so unendlich ermüdend, und warum verwirren sich in der Erinnerung die Eindrücke des Gesehenen so störend bei dem nach Kunstgenuß durstenden Besucher? Weil die Masse des zu Betrachtenden so aufeinandergehäuft, als Ganzes so wenig schön ist, daß man gezwungen ist, sehr scharf zu sehen, um all die Schönheiten der einzelnen Kunstwerke recht gewahr zu werden; eine Arbeit, die nur dem sehr geübten Auge gut gelingt. So gehen wir an einer Menge der herrlichsten Dinge allzu rasch vorbei, weil man den Wald vor Bäumen nicht mehr sieht.

Kann aber einer nationalen Baukunst eine schönere und sympathischere Aufgabe werden, als die herrlichen Kunstwerke vergangener Zeiten richtig zur Geltung zu bringen? Sollen denn die Museen nur Speicher sein, worin die Schätze weggestellt sind, die man mit so ungeheueren Kosten, großer Mühe, Geschick und Wissen gesammelt hat? Sollte man nicht ebenso glücklich aufstellen als sammeln können im Sinne der ausübenden Künstler, die ihren Rat ja im Interesse der älteren Kunst gewiß gern gewähren werden. Ein grauer Stuck- oder Steinraum, angefüllt mit häßlichen Postamenten und grauen Statuen, ist für niemand ein erfreulicher Anblick. Ein großer viereckiger Raum mit kleinen, noch so wertvollen Bildchen bis zur Decke tapeziert, ist nicht schön und macht keinen Eindruck. Es darf nicht verkannt werden, wie viel schon nach dieser Richtung hin geschehen ist, es ist aber noch lange nicht genug. Könnte man nicht ein herrliches und harmonisches Ganzes herstellen, wenn man Statuen und Bilder, Büsten, Reliefs in schöne Räume zusammenstellte, in welchen auch geschmackvolle Vitrinen zur Aufnahme von Medaillen, Gemmen usw. ihren Platz fänden?

Würden nicht die Raffaelschen Wandtapeten mit einigen Hauptstücken der Renaissance-Skulptur und vielleicht einem echten alten Plafond und einigen vornehmen Möbeln einen herrlichen Eindruck machen und pietätsvoller aufgehoben sein, als in ihrer jetzigen Stellung?

Das oben angedeutete Prinzip der möglichst künstlerischen und günstigen Aufstellung von Kunstwerken scheint sich auf unseren modernen Ausstellungen immer mehr Bahn zu brechen. Da ist denn zu hoffen, daß die Museen sich ihm nicht ganz verschließen und die berechtigten Anforderungen der Künstler und Kunstliebhaber nach dieser Richtung berücksichtigen werden. — Natürlich ist es nicht möglich, alle Kunstwerke unserer Museen so aufzustellen; aber es kann doch mit den besten geschehen, so daß mehrere Säle nach Art der »Tribuna« für die einzelnen Hauptschulen entstünden. Könnte man den übrigen wenigstens teils Nordlicht, teils eine Beleuchtung von oben in nicht zu hohen Räumen sichern, so wäre schon das Nötigste erreicht. Wäre dann weiter möglich, eine noch strengere Auswahl zu treffen, sowie auf manches gute und kunsthistorisch interessante Stück zugunsten der Provinzialmuseen zu verzichten, würden endlich die schlechtesten Rahmen ganz verbannt, so würde der gesamte Effekt und Wert der Galerie nur noch zunehmen.

Das schönste Ziel wäre wohl ein ganz neues Gebäude für die Bildergalerie und die Renaissance-Skulpturen nach oben erwähntem Prinzip.

Je mehr man anfängt, die Werke vergangener Zeiten zu würdigen und ihren wahren Wert zu erkennen, desto pietätsvoller müßte man mit ihnen umgehen, desto mehr ihnen Geltung verschaffen« —.

Alle Kunstwerke der alten und der neuen Zeit, der hohen oder der angewandten Kunst, der Malerei oder der plastischen Darstellungsweisen sind, wenn nicht für einen bestimmten Raum, so doch für eine bestimmte Gruppe oder Gattung von Räumen geschaffen worden — und sicher kein einziges für einen Speicher, für die Einreihung in endlose Serien gleichartiger Werke, für die gleichmäßige Tapezierung der Wandflächen von Korridoren. Die alten fürstlichen Kunstkammern, aus denen die heutigen hauptstädtischen Museen zum größten Teil herausgewachsen sind, waren da noch besser dran: sie nahmen ursprünglich nur einzelne Räume der Residenzschlösser ein, denen der wohnliche Charakter immer noch geblieben war: sie waren zunächst möbliert, wenn auch maßvoll

möbliert, wie das vor allem dem italienischen Geschmack des 16. Jahrhunderts entsprach — und die einzelnen Kunstwerke traten dann als Dekoration hinzu: Gemälde, Skulpturen, Tapisserien, Edelmetallarbeiten. Erst die Spätrenaissance hat uns jene vollgestopften Säle geschenkt, in denen in drei und mehr Reihen die Bilder an den Wänden übereinander hängen. Der Palazzo Pitti in Florenz zeigt noch heut dies System, die Wandfläche bis unter das Abschlußgesims mit Bildern gleichmäßig zu decken. Die fürstlichen Galerien und Privatsammlungen des 17. Jahrhunderts sind hierin noch weiter gegangen — es läßt sich kaum etwas Unglücklicheres und für die Bilder Verhängnisvolleres denken als jene Antwerpener und Brüsseler Bilderkammern, wie wir sie aus den Gemälden der vlämischen Kleinmeister kennen: sie erinnern an Watteaus Firmenschilder Gersaints — aber Gersaint war eben zunächst Bilderhändler und dann erst Liebhaber. Es ist das System der Magazinierung in einem großen Bilderladen, das wir in all diesen Galerien vor uns haben. Das 18. Jahrhundert hat dann den Begriff der »Galerie« geschaffen: die Bilder hatten eine Wanddekoration für die endlosen Flächen der Festsäle zu bilden — und die längste aller solchen Galerien im engeren Sinne, die den Louvre mit den Tuilerien verband, hat wohl nie besser ihrem Zweck gedient, als da im Jahre 1812 bei der Heirat zwischen Napoleon und Marie Louise der cortège nuptial aus dem Salon carré sich in feierlichem Zug durch sie hindurch nach den Tuilerien begab. Wie wenig geeignet sind die Riesenräume des Louvre für ihre heutigen Zwecke. Ein festes Schloß, ein Palais, eine Vereinigung von Akademien und eine Sammlungsheimstätte, so nennt Alfred Babeau den Bau in seinem Buch über den Louvre — aber die Akademien und die Sammlungen durften hier nur logieren, durften sich nicht wohnlich einrichten. Nachdem die Verwaltung des Louvre jahrzehntelang mit einer gewissen konservativen Starrheit an der überkommenen Einrichtung festgehalten, weht auch dort seit dem Ende des Jahrhunderts ein frischerer Wind, und man hat den Versuch gemacht, wenigstens eine Reihe von Kunstwerken in einer Umgebung vorzuführen, die der ursprünglichen ähnelt — aber

KABINETT DER SAMMLUNG JAMES SIMON

der Architekt Redon, der den neuen Rubens-Saal in der von der Kommune zerstörten Salle des Etats hergestellt hat, hat darauf verzichtet, die Architektur des Saales im Palais Luxembourg nachzuahmen und hat dafür eine ganz freie eigene Architektur gegeben. Und doch waren die Museen, die gezwungen waren, sich in alten Fürstensitzen einzuquartieren, in einem Punkte noch gut dran: sie fanden wenigstens einen würdigen Rahmen für die Bilder, eine Umgebung, in der sich wenigstens eine große Gruppe von ihnen zu Hause fühlen konnte. Das Schlimmste hat das Goethe führt schon im Jahr 1815 die ersten schüchternen Versuche nach dieser Richtung in den bescheidenen westdeutschen Kunstkabinetten an: »Alle die aus den Kirchen genommenen Kunstwerke«, sagt er, »erschienen in Privathäusern nicht ganz am Platz; daher der heitere, erfinderische Geist der Besitzer und Künstler an schickliche Umgebung dachte, um dem Geschmack zu erstatten, was der Frömmigkeit entrissen war.« Als in den siebziger Jahren die Bewegung für das deutsche Kunstgewerbe mit erneuter Stärke einsetzte, suchten die Ausstellungen die ge-

ROSSELLINO-SAAL MIT DEM BLICK AUF BENEDETTO DA MAIANOS GROSSE STUCK-MADONNA

beginnende 19. Jahrhundert geleistet mit seinen verzweifelt nüchternen, kahlen, weiß-grauen Räumen, in denen die alten Kunstwerke wie Könige im Exil erschienen.

Seit dem Wiedererwachen, oder eigentlich seit dem Erstarken des Sinnes für das Malerische in der Gesamtanordnung von Innenräumen ist nun auch der Wunsch immer stärker und lebhafter geworden, hier Wandel zu schaffen und die Kunstwerke aus ihrer Isolierung zu erlösen, sie einander wieder zu nähern und sie in eine Umgebung zu versetzen, die wenigstens annähernd die Stimmung wieder zu schaffen suchte, die jene an ihren alten Plätzen ausgestrahlt hatten. samten Schöpfungen der hohen und angewandten Kunst in malerischen Bildern zu vereinigen — vielleicht hat die Ausstellung von »Unserer Väter Werke«, die Gedon und seine Freunde in München geschaffen, hier den stärksten Anstoß gegeben. Für die Aufstellung von Gemälden und Skulpturen erschienen dann die fürstlichen Privatsammlungen des Südens, denen eben der Charakter des Wohnlichen nicht ganz genommen war, als Vorbilder. Eine Reihe solcher Sammlungen sind erst in der letzten Zeit öffentlicher Besitz geworden: die Galerie Brignole-Sale und die Schätze des Palazzo Bianco und Palazzo Rosso in

Genua, das Museum des Fürsten Filangeri in Neapel, die Gründung Querini Stampaglia in Venedig. Am glücklichsten wirkt aber heute noch das Museo Poldi Pezzoli in Mailand, die Stiftung des Don Giacomo Poldi Pezzoli, zumal seit die ordnende Hand eines feinen Kenners hier mit sicherem Geschmack etwas Ruhe in die allzu bunten Räume gebracht hat. Aber noch immer will das Museum die Wohnung eines reichen Liebhabers sein, die bis in das Schlafzimmer hinein mit Kunstwerken gefüllt ist und den Eindruck erwecken will, als habe der Besitzer nur eben die behaglichen Räume verlassen.

Auch ganz neue private Sammlungen machen den Versuch, die Kunstwerke in ihre alte Umgebung zurückzuversetzen. Das anmutigste Denkmal dieser Gattung von Kunstpalästen ist wohl Hertford House, das wahrhaft fürstliche Geschenk, das 1897 die Witwe von Sir Richard Wallace der englischen Nation gemacht. A palace of fancy, beauty and taste nannte Lord Beaconsfield das Haus — und es ist der Palast eines Grandseigneurs, in den hier alte und neue Kunstwerke verstreut sind. Den Hintergrund und die Umgebung, die Sir Wallace für seine Bilder geschaffen, das Porzellan, die Pendulen und Bronzen und vor allem die unvergleichlichen Möbel aus den Räumen Ludwigs XIV. und Ludwigs XV., die Werke von Boulle, Gouthière und Riesener, die auf dem Umwege über Rußland in London gelandet sind, — das ist freilich etwas, was heute ein deutscher Museumsdirektor ganz vergeblich hervorzuzaubern trachten würde. Aber Paris birgt im alten gardemeuble noch so viele kostbare und ausgezeichnete Stücke: warum nicht mit ihnen ein klein wenig die allzu große Ruhe und Öde einiger der großen Säle im Louvre unterbrechen?

Die wunderbarste Vereinigung von Architektur und Kunstwerken aller Art zu den glücklichsten Gesamtbildern bietet ein erst vor wenigen Jahren jenseits des großen Wassers entstandenes Museum: Fenway Court, die Stiftung von Mrs. Isabella Stewart Gardner im Fenway-Park zu Boston. Ein mächtiger Palast, der einen venetianischen Hof in sich schließt — den einzelnen Räumen ist mit raffiniertem Geschmack ein einheitlicher Charakter gegeben, aber doch so, daß die Werke der hohen Kunst dominieren. Es gibt einen gotischen (etwas bunt gemischten), einen holländischen, einen chinesischen Raum — und daneben einen Raffael-, einen Tizian-, einen Paolo Veronese-Saal, in denen Originale und Schulbilder in eine wohnliche Umgebung gebracht sind. Das Museum of fine arts, das jetzt neben diesem Palast emporwachsen soll, für dessen Bau die umfänglichsten Studien der neueren Museumseinrichtungen gemacht werden, wird vielleicht einmal für größere systematische Sammlungen ähnliche Ziele verfolgen — und es ist nicht unmöglich, daß es dem Lande der unbegrenzten Möglichkeiten vorbehalten bleiben wird, auch einen ganz neuen Typus für ein modernes Sammlungsheim zu schaffen.

In Deutschland hat beim Neubau des bayrischen Nationalmuseums von Anfang an der Gedanke bestimmend geherrscht, tunlichst geschlossene Kulturbilder zu schaffen. Bei der Möglichkeit, aus einem fast unerschöpflichen Material auszuwählen, bei der Verfügung über Kunstwerke aller Gattungen sind Wirkungen geschaffen worden, die von keinem unserer nordischen Museen erreicht werden. Eines vor allem hat das Museum vor dem Berliner voraus, das den harmonischen und warmen Eindruck der Räume so wesentlich mit bestimmt: das ist die Fülle der kostbarsten Gobelins in geschlossenen Folgen. Max Friedländer hat einmal — bei der Besprechung der Münchener Renaissance-Ausstellung — die beiden Feinde der Kunstwerke bei der Aufstellung charakterisiert: die museologische Nüchternheit und die malerische Willkür. Und, mir scheint, man kann auch in dem Bestreben, Stimmung und Stimmung um jeden Preis zu schaffen, über das Ziel hinausschießen.

Unsere modernen Kunstausstellungen und mehr noch die kleinen Kunstsalons haben ja auch eine Zeitlang dies Nebeneinander von Bildern und Skulpturen mit Möbeln, Stickereien und allen Werken der angewandten Kunst gesucht nnd gefördert. Aber nicht wenige gerade von den ersten Künstlern haben selbst dagegen protestiert: sie fanden, daß ihre Werke, die sie mit Recht als die wichtigeren Kunstschöpfungen ansahen, dann nicht klar zur Geltung kamen — und die heutige Ausstellungstechnik, wie sie etwa in den fast allzu raffiniert ausgeklügelten Arrangements der Sezession und des Hagenbundes in Wien zum Ausdruck kommt, sucht beinahe alles Beiwerk zurückzudrängen, die Kunstwerke möglichst voneinander zu isolieren und sie fast ohne Rahmen im engeren und weiteren Sinne für sich zur Wirkung zu bringen.

All das hatte die Verwaltung der Berliner Museen erwogen und ausprobiert. Seit über zwanzig Jahren, schon seit jener Ausstellung von 1883, für die die Kronprinzessin in der oben angeführten Denkschrift das Programm aufgestellt, ist in jeder der Leihausstellungen und der Gruppenausstellungen, zuletzt noch in der glänzend gelungenen Renaissance-Ausstellung, diese Art der malerischen Aufstellung befolgt worden, und es war einer der Lieblingsgedanken des hohen Protektors der Museen und seiner Gemahlin, auch in dem neuen Renaissancemuseum diesen Plan zur Durchführung zu bringen. Es ist fast alles in jener Denkschrift gesagt, was man auch heute an Wünschen äußern möchte. Und man darf jene Worte billig als eine Art Motto für die Neuaufstellung der Kunstwerke im Kaiser Friedrich-Museum an die Spitze dieses Kapitels stellen. Nicht alle Kunstwerke können in einer so ausgedehnten Sammlung solchermaßen zu malerischen Gruppen vereinigt werden, aber die 73 Räume, die das neue Museum birgt, verlangten nach Abwechselung, die lange Reihe nach Gliederung, nach Unterbrechung.

Zunächst ist dem ganzen Bau der Charakter des Uniformierten in seiner Innenwirkung in etwas dadurch genommen, daß mit den modernen Normalportalen, die nur in den — oft recht kuriosen — Verhältnissen, nicht aber in den Gewänden Verschiedenheit

zeigen, eine Anzahl der köstlichsten alten Portale der italienischen Gotik und der frühen und späten Renaissance, zumal aus Genua und Venedig, abwechseln, die Bode seit Jahren erworben und aufgespeichert hatte. Dazu kommen italienische und niederländische große und kleine Kamine, ein paar alte Decken und Plafonds, einer aus dem Palazzo Grimani, eine venetianische Decke mit eingelassenen Bildern Paolo Veroneses, ein ganzer Raum mit Wand- und Deckengemälden von Tiepolo in fein abgestimmten weichen Tönen: silbergrau auf gelb in weißer Umrahmung. Und endlich sind, in erster Linie für die italienischen Säle, eine große Anzahl von alten niedrigen zumal Florentiner Credenzen, von Sockeln und Piedestals, von Truhen und Sitzbänken beschafft worden, die unter und zwischen den Bildern und Skulpturen aufgestellt sind. Die langen Truhen ersetzen zugleich zum Teil die so wenig glücklichen Schranken, die die Besucher von den Wänden fernhalten sollen. Bode selbst hat als Grundsatz für diese Anordnung aufgestellt: ein Prinzip nicht zu Tode zu hetzen. In einem so großen Museum kann man nicht wirklich wohnliche Räume schaffen wie im Museum Poldi Pezzoli — vor allem, weil der wohnliche Charakter hier eine Lüge sein würde. Nur in dem Kabinett, das James Simon mit seinen auserlesensten Schätzen gefüllt und dem neuen Museum zur Eröffnung übergeben hat, ist ein solcher Versuch gemacht — das könnte wirklich ein Raum aus dem Hause eines privaten Kunstliebhabers sein. Aber diese Kunstkammern, in denen man dann auch das Viel und Allzuviel und selbst ein wenig Bric-a-Brac erträgt, verlangen doch eigentlich auch ihren Herrn, eben den Liebhaber, auf dessen persönlichen Geschmack ein solches Durcheinander gestimmt ist. Man möchte an die Worte denken, die Goethe dem kunstliebenden Kanonikus Pick in Bonn gewidmet hat: dem heiteren geistreichen Mann, der alles und jedes, was ihm als altertümlich in die Hand kam, gewissenhaft gesammelt hat, welches schon ein großes Verdienst wäre. »Ein größeres aber hat er sich erworben«, fährt er fort, »daß er, mit Ernst und Scherz, gefühlvoll und geistreich, heiter und witzig, ein Chaos von Trümmern geordnet, belebt, nützlich und genießbar gemacht hat.«

Was im Kaiser-Friedrich-Museum geleistet ist — und ganz ohne Prätension geleistet ist — ist ein Versuch, ein höchst merkwürdiger und, mir deucht, nachahmenswerter Versuch, die bedeutendsten Kunstwerke nicht nur durch den Ehrenplatz, sondern auch durch eine würdige Umgebung aus der Zahl der übrigen hervorzuheben. Manche der Räume sehen trotz der hier und da aufgestellten Möbel noch etwas kahl aus. Ein wohnlicher, anheimelnder Charakter wird sich eben nie mit einem Male schaffen lassen; man fühlt sich — trotz der alten Möbel — manchmal wie bei einem jungen Ehepaar in der neu eingerichteten Wohnung: auf Tischen und Schränken der Ausstattung stehen die Hochzeitsgeschenke, aber das junge Paar ist noch nicht recht heimisch geworden in den neuen Räumen. Aber Wohnungen, die am ersten Tag fertig sind, ohne daß man ein Stück mehr hinzusetzen muß oder hinsetzen kann, wirken nur erkältend und unpersönlich — viel anmutiger ist es, wenn die Räume sich allmählig füllen und auswachsen, und dann jedes Stück seine besondere und seine neue Geschichte erzählt. Und wenn viele der Räume auch seit Jahren als Ganzes vor dem geistigen Auge ihres Schöpfers standen, wenn er für ganz bestimmte Plätze und Gegensätze schon seit langem gekauft, gesammelt, — die Wirkung ausprobieren kann man doch erst mit den Originalen selbst. Bode selbst hat jüngst in »Kunst und Künstler« einen vorläufigen Kommentar zu der Einrichtung gegeben: die leitenden Grundsätze waren bei Einhaltung der historischen Richtung der Sammlungen doch, möglichst nur künstlerisch Hervorragendes anfzustellen, jedes Kunstwerk durch seinen Platz, seine Umgebung und Beleuchtung in seiner Bedeutung möglichst herauszuheben, in der Form und Ausstattung der Räume wie in ihrer Lage eine gefällige Erscheinung derselben anzustreben, und bei der Aufstellung den Kunstwerken einigermaßen die Wirkung zu geben, die sie an ihrem ursprünglichen Platze hatten. »Die Berliner Museen besitzen nicht die Fülle von Meisterwerken wie die alten großen Museen; sie müssen daher jedes einzelne Stück möglichst zur Geltung zu bringen suchen. Das, was erreicht worden ist, bleibt freilich in vielen Fällen mehr oder weniger hinter der guten Absicht zurück; dessen sind wir uns selbst am besten bewußt und haben es schmerzlich empfunden bei jedem Stück, daß in Farbe und Motiv, in Ton und Qualität nicht zu seiner Nachbarschaft oder zum Ganzen paßte, bei jeder Wand, die zu groß oder zu klein war für die Bilder, die daran aufgestellt werden mußten, bei jedem mittelmäßigen Stück, das aus irgend einem Grunde noch zur Aufstellung kommen mußte. Hier bleibt für die Zukunft noch manches zu tun: auszumerzen, zu erwerben, zu verändern; wir konnten eben nur mit dem rechnen, was uns zur Verfügung stand«.

Nach einer Seite hin ist es vielleicht ein großes Verdienst, daß in den Räumen mit so weisem Maßhalten die Möbel verteilt sind. Es wäre ein Leichtes gewesen, förmliche Zimmereinrichtungen zu schaffen, wie sie vor allem das Amsterdamer Rijksmuseum, das Züricher Landesmuseum in solcher langen Reihe bergen und wie sie fast ein jedes neuere Kunstgewerbemuseum — die allerneuesten nicht mehr — aufzuweisen hat, wie unter anderen auch das Berliner Kunstgewerbemuseum ein paar mit feinem Stilgefühl arrangierte besitzt. Aber in diesen gehen die Werke der großen Kunst meist ganz unter — und es ist charakteristisch, daß in den meisten solcher Räume nur Bilder dritten und vierten Ranges aufgehängt sind, aus den Depôts der Gemäldegalerie stammend, weil man hier eben nur einen Fleck von der und der Farbe und von der und der Helligkeit — oder gewöhnlich Dunkelheit — braucht, und die Qualität hierbei etwas ziemlich Nebensächliches ist.

Auf eines möchte man besonders im Kaiser Friedrich-Museum hinweisen, worin die Berliner Gemäldegalerie es allen anderen voraus tut: das ist

die Rahmenfrage. In unseren großen Sammlungen wiegen zwei Gattungen von Rahmen vor: das sind die schweren Barockrahmen mit den saftigen, fleischigen Ornamenten und den derben Profilen — und die mageren klassizistischen Rahmen mit den schlichten Kehlen, dem bis zur Ermüdung wiederholten Eierstab und der oft zu einer Gattung Seestern degenerierten Palmette in den Ecken. Uniformierung in den Rahmen ist etwas Fürchterliches — zumal wenn eine Normalleiste durch ein ganzes Museum, nicht nur durch einen Raum durchgeht, und es gibt in dieser Beziehung nichts Trostloseres als das Kunsthistorische Hofmuseum in Wien mit dem immer wiederkehrenden K. K. Profil und den aufdringlichen lehrhaften Überschriften über dem Kopfstück. Seit Jahrzehnten ist es Bodes Fürsorge gewesen, bei Hauptstücken aus dem alten Besitz die Schinkelschen Rahmen, die sie zumeist trugen, auszuwechseln, für die Neuerwerbungen die passenden Einrahmungen zu finden. Eine große Serie kostbarer alter, zumal florentinischer Rahmen, ist hier erworben, für große Stücke sind alte Rahmen kopiert oder zusammengeschnitten worden. Das Ganze dann mit aller Kunst des Vergolders getönt, zusammengestimmt, das Gold verrieben oder lasiert, so daß der Rahmen das Bild möglichst heraushebt und er doch wieder dezent zurücktritt. Mit erlesenem Geschmack ist hier in jahrelanger stiller Arbeit der Neuverteilung der Bilder schon vorgearbeitet worden.

Eine Tribuna oder einen Salon carré wird heute wohl niemand mehr schaffen wollen — und es wäre ein wunderlicher Anachronismus gewesen, eine solche Auslese heute noch bieten zu wollen. Der Salon carré im Louvre ist vor vier Jahren durch Lafenestre aufgelöst und wird heute mehr als je von den Venezianern beherrscht: nur mit einer wunderlichen Pietät hat man je ein Bild der auswärtigen Schulen beibehalten. Und der Tribuna, dem viel zu kleinen achteckigen Saal, den Bernardo Buontalento in den Uffizien für die Gemmensammlung des Großherzogs Ferdinand I. geschaffen hatte, und in dem erst der österreichische Hof vor fast einem Jahrhundert die auserlesensten Stücke der Hochrenaissance magaziniert hatte, hat eben jetzt der unermüdliche neue Direktor, dem schon die Brera ihre Neuordnung verdankt, Corrado Ricci, ein endliches Ende bereitet. In dem kleinen Cinquecento-Saal des Kaiser Friedrich-Museums ist mit weiser Berechnung nur für die Hochrenaissance eine ähnliche Zusammenstellung angestrebt, die Gruppen sind sorgfältig abgewogen: in der Mitte der einen Schmalwand dominiert der anmutige marmorne Giovannino Michelangelos, die Längswand beherrscht der schöne große Andrea del Sarto.

Eine Stellung ganz für sich gebührt der sogenannten Basilika. In dem großen Raume ist eine Reihe von plastischen und malerischen Werken angebracht, die durchaus nicht etwa die Perlen der Sammlung darstellen wollen. In den zehn Nischen sind große Altarwerke und Skulpturen aufgestellt, die für die einzelnen Abteilungen zu gewaltige Abmessungen hatten. Sie sollen zugleich — zum Teil in corpore vili — zeigen, wie diese großen Werke an den Plätzen, in der Beleuchtung, in der Umgebung wirkten, für die sie geschaffen waren. Ein sorgfältig beachteter Rhythmus geht durch die Dekoration der Nischen durch: in dem mittelsten Paar zwei Robbiaaltäre, der eine, mit den alten Marmorschränken davor, mit einer thronenden Madonna zwischen Heiligen, ein Hauptwerk des Andrea della Robbia aus seiner mittleren Zeit, zur Seite vier große Altartafeln von Fra Bartolomeo und Francia, von Luigi Vivarini und Paris Bordone, in den letzten äußeren Nischen wieder Plastik. In den Nischen nächst der Apsis eine etwas unruhige und zappelige Kreuzigungsgruppe von Begarelli, gegenüber der schöne ruhige Steinaltar aus Brescia mit der edlen Figur der h. Dorothea von Andrea della Robbia, zunächst dem Ausgang eine hölzerne bemalte Prozessionsmadonna aus der Mark Ancona und eine große Beweinung Christi in bemaltem Ton von Giovanni della Robbia. Kleinere Werke dazwischen, an den Stirnseiten der Wandpfeiler Wappenschilder wie im Hofe des Bargello, an der Schmalseite neben dem Schauportal zwei schöne marmorne Sakristei-Lavabos eingemauert. Auf der Balkonbrüstung stehen die jugendlich schlanken Schildhalter vom Grabmal Vendramin, in der richtigen Höhe und von dem Balkon selbst aus auch in der Nähe zu bewundern, über dem oberen Austritt ein großer Schild mit dem Wappen der Medici, unter dem Balkon in dem Tympanon der Tür die überlebensgroße Büste des Papstes Alexander VI. Borgia — durch das runde goldene Mosaikfeld dahinter hat sie einen Heiligenschein erhalten, der dem doch ziemlich unheiligen Papst etwas wunderlich zu Gesicht steht.

In der Mitte sind frei aufgestellt, wie auf der Piazetta von Venedig, zwei alte hohe Säulen — von der einen grüßt der Marzocco, von der anderen die Lupa, Löwe und Wölfin, die Wappentiere von Florenz und Siena. Zwischen diesen soll endlich seinen Platz finden das alte herrliche italienische Chorgestühl vom Ende des 15. Jahrhunderts mit der kostbaren Intarsia, das bislang in dem langen Korridor der Cinquecentoräume im alten Museum eher im Wege stand als glücklich wirkte.

Großes ist geleistet, Vieles ein Vorbild, Manches ein Versuch, Alles ein Werk intensiver, rastloser Arbeit. Wenn Reihen von Kunstwerken, die man als zusammengehörend und untrennbar angesehen hatte, weil man sich gewöhnt hatte, sie zusammen zu sehen, aufgelöst sind, wenn hier die Entwicklung unterbrochen erscheint, das Vergleichen, das Studium beschwerlicher deucht, so sind andere wichtige Parallelen, wertvolle Vergleiche neu erschlossen. Es ist auch ganz lehrreich, gute alte Freunde einmal in neuer und fremder Umgebung zu beobachten, ob sie sich bewähren und wie sie sich bewähren.

Wie das im verschiedenen gelöst, das soll der Rundgang durch die einzelnen Abteilungen zeigen, in denen unbefangene Beobachter die Führung übernehmen. Nur über eine wichtige und an innerem Wert wahrlich keiner Abteilung nachstehende Gruppe

läßt sich an dieser Stelle nichts sagen, weil die Aufstellung, dem Charakter der Objekte entsprechend, nichts, die Auswahl wenig Neues bieten kann. Das ist die Abteilung der Münzen und Medaillen. Die übrigen Räume aber haben im folgenden kürzere oder längere Würdigung gefunden. Und es schadet auch nichts, wenn sich in verschiedenen Temperamenten das Kunstwerk der neuen Aufstellung in einzelnen Punkten etwas verschieden spiegelt.

Der geniale Vater dieser ganzen Neuordnung und der Schöpfer eines so bedeutenden Teiles dieser Sammlungen überhaupt hat bei dem Aufbau der Kunstwerke nur Anfangs persönlich Hand anlegen können. Seit einem Vierteljahr fest an sein Lager gefesselt, hat Wilhelm Bode von diesem aus mit immer gleicher nie aussetzender stählerner Elastizität wie ein Feldherr alles geleitet, über jede Wand bis ins einzelne genau disponiert. Sein rastloser Geist ist ständig bei seinen Arbeitsgefährten gewesen: man möchte sagen, daß er in sie gefahren ist. Aber ohne diese Mitarbeiter wäre diese erstaunliche Gesamtleistung auch nicht möglich gewesen. Allen voran steht hier Max Friedländer, seit Jahren schon Bodes rechte Hand, zu einem unserer besten und besonnensten Kenner herangewachsen und jetzt auch zweiter Direktor an der Gemäldegalerie, und neben ihm Wilhelm Vöge für die plastische Abteilung, die italienische wie die deutsche, Fritz Knapp für die Bronzen, Oskar Wulff für die byzantinisch-altchristliche Abteilung, Artur Haseloff und Dr. Schulze. Sie alle dürfen sich jetzt des glücklich vollendeten Werkes freuen.

PAUL CLEMEN.

III. ALTCHRISTLICH-BYZANTINISCHE KUNSTWERKE

Man erinnert sich an den immer in geheimnisvolles Dunkel gehaltenen Durchgangsraum zu dem im alten Museum neugeschaffenen Oberlichtsaal der italienischen Plastik, in dem die aus der dunkelsten Zeit des frühen Mittelalters stammenden plastischen Arbeiten Italiens, die zum großen Teil auf die Ankäufe Waagens zurückgingen, ihren Platz gefunden hatten. Es waren außer zwei langobardischen Sarkophagen wenige in die Augen fallende Stücke, und sie konnten auf nichts weniger als den Namen einer besonderen Abteilung Anspruch erheben. Jetzt ist, zumal durch die Erwerbungen des letzten Jahrzehnts, namentlich vermittelt durch Strzygowski und Wiegand, eine solche Fülle von Denkmälern zusammengebracht, daß fast alle Perioden und alle Stile durch charakteristische Stücke vertreten sind. Dabei ist noch besonders hervorzuheben, daß hier, wie in der islamitischen Abteilung alle Hauptstücke Geschenke sind.

Am Abschluß des langen Hauptsaales ist eine vollständige Apsis eingebaut, in der das Apsismosaik aus San Michele in Affricisco zu Ravenna seine Aufstellung gefunden hat. Berlin ist damit das einzige Museum, das überhaupt ein größeres Mosaikwerk der altchristlichen Kunst sein eigen nennen darf. Das Monument hat eine lange Leidensgeschichte gehabt. Es war im Jahre 1843 durch Friedrich Wilhelm IV. angekauft worden, aber nie zur Aufstellung gekommen, und hat seitdem ein trübes Dasein im Dunkel geführt, nicht ohne große Gefahr für seine Erhaltung überhaupt. Aus dieser Finsternis ist es jetzt erlöst und als ein Geschenk des Kaisers im Kaiser Friedrich-Museum aufgestellt worden. In der Apsis das Bild des jugendlichen Christus zwischen zwei anbetenden Erzengeln, auf der Stirnseite des Triumphbogens rechts und links die Heiligen Cosmas und Damian, darüber in der Mitte der Salvator als Weltrichter, neben ihm die Engel Michael und Gabriel mit den Leidenswerkzeugen und die sieben Engel des Zornes aus der Apokalypse. Das Werk, das aus der besten Zeit der Ravennatischen Kunst, aus dem Jahre 545, stammt, damit aus der Periode des großen Justinian, ist mit viel Geschick wieder zusammengesetzt. Das Seitenlicht, das durch ein rechts eingesetztes dreiteiliges Fenster von etwas charakterlosen Profilen fällt, ist ziemlich düster und ist zugunsten des Studiums dieses prächtigen dekorativen Stückes durch elektrische Beleuchtung unterstützt worden. Der ganze Saal davor hat durch eine Anzahl von großen Säulen, auf denen altchristliche und byzantinische Kapitäle Aufstellung gefunden haben, eine überaus geschickte Gliederung gefunden. Es ist in diesen Kapitälen eine vollständige Geschichte des altchristlichen und byzantinischen Kapitäls gegeben, von den strengen Formen des 5. Jahrhunderts bis zu den gezackten und ausgezahnten, gleichsam ausgesägten degenerierten Akanthusblattbildungen der späteren Jahrhunderte. Zwischen den beiden mittleren Säulen ist über dem Eingang zu dem koptischen Saal ein Tympanon gebildet, in das ein unteritalienisches Christusbild in Glasmosaik auf Goldgrund geschickt eingelassen ist. Nur flüchtig erwähnt werden kann, was an Skulpturen hier zusammengebracht ist. Es ist ein allmähliger Übergang aus der altchristlichen zur byzantinischen Kunst und von dieser zur frühitalienischen, zur langobardischen und venezianischen des frühen Mittelalters angestrebt. Unter den altbyzantinischen Werken, die noch der griechischen Überlieferung angehören, ist jenes von Strzygowski publizierte Stück eines Sarkophags aus Konstantinopel mit dem jugendlichen Christus zwischen zwei Aposteln aus dem 5. und 6. Jahrhundert das merkwürdigste. Es reiht sich das Sarkophagfragment mit der Gestalt des Petrus in einer Wunderszene an und jener byzantinische Grabstein mit Moses, der die Gesetzestafeln empfängt; darüber der schöne und wirkungsvolle ornamentale Ambo.

Jenseits des Portals eine Anzahl von spätbyzantinischen Plastiken, die durch ihr flaches Relief ausgezeichnet sind. Die Abteilung darf jetzt schon neben der von Hamdi Bey angelegten Sammlung im Tschinili Kiosk zu Konstantinopel als die nächst-

bedeutende genannt werden. Die ganze Zahl solcher Skulpturen ist ja eine außerordentlich geringe und noch geringer war, was für den Ankauf in Betracht kam. Das Relief der Maria Orans und die Tafel mit dem Erzengel Michael im kaiserlichen Ornat sind besonders zu nennen. Unter den Brüstungsplatten zeigt eine frei aufgestellte, die sich an eine schöne Verdeanticosäule anlehnt, Motive aus dem sarazenischen Kunstschatze: die beiden Füchse mit dem Hahn und ein Reh mit einem Adler in feiner Rankenumrahmung. Der langobardischen Plastik gehören altbyzantinischen Bronzen und endlich die Werke der altbyzantinischen Kleinkunst zur Aufstellung gebracht. Erst jetzt wird in der vereinigten und systematischen Vorführung die geschlossene Reihe dieser Werke klar.

Auch der koptische Saal, der sich an die altchristlich-byzantinische Abteilung anschließt, bietet etwas völlig Neues, noch kein Stück aus den hier vereinigten Gruppen war im alten Gebäude ausgestellt. Es ist das zugleich eine Abteilung, die in keiner europäischen Sammlung eine Parallele hat. Es handelt

DER SAAL MIT DEM APSIS-MOSAIK AUS S. MICHELE IN AFFRICISCO ZU RAVENNA

vor allem die beiden Ciboriumbögen an, der kleinere mit einer Weihinschrift des Papstes Johannes. In einer höchst geschickt aufgestellten Gruppe über einem der Sarkophage zwischen zwei Säulen und unter dem einen der Ciboriumbögen hat die hölzerne Madonna des Presbyters Martinus vom Jahre 1199 ihre Aufstellung gefunden, ein Werk der strengsten archaisch-hieratischen Kunst Toskanas. Noch ahnt man hier nichts von dem Leben, das bald diesen erstarrten Formenschatz erfüllen und sprengen sollte. In den Vitrinen sind die Werke der mittelbyzantinischen Elfenbeinplastik, die altchristlichen Pyxiden und die sich um die Kunst der eingeborenen christlichen Bewohner Ägyptens aus dem ersten Jahrtausend. Auf den ersten Blick erscheint alles, was sie geschaffen, von einer erstaunlichen Roheit, und einer ganzen Reihe der Holz- und Beinschnitzereien möchte man eher im Völkerkundemuseum begegnen neben den primitiven Kunstversuchen der Südseeinsulaner, als hier in dem Hause der hohen Kunst. In dem großen geschichtlichen Zusammenhang, in den diese Abteilung aber hier gerückt ist, gewinnt sie eine besondere Bedeutung als ein wichtiges Glied bei der Ausbildung dessen, was wir bisher byzantinischen

RÖMMLER

Stil im allgemeinen nannten, und auch zur vorderasiatischen Kunst steht sie in enger Beziehung als eine der wichtigsten Vorstufen der arabischen Kunst. Das rein künstlerische Element tritt freilich arg zurück. Es ist eine beispiellose Barbarisierung des hellenistischen Formenschatzes, viel roher als die gallo-römischen Arbeiten der gleichen Zeit. Die ganze Begabung der Handwerker hat sich auf das ornamentale Gebiet geflüchtet, und hier ist allein ein selbständiges Leben, eine interessante eigene Entwickelung zu verfolgen: alles wird dem dekorativen Empfinden untergeordnet, zuletzt eben auch die menschliche und die tierische Gestalt. An den Wänden und in der Mitte wieder einige Kapitäle auf hohen Säulen mit merkwürdig flachem schematisierten Ornament, über einer Gruppe von drei Säulen an der Wand die merkwürdigen Teile eines Frieses mit Ranken und kranzhaltenden Genien. Unter den plastischen Werken ist nur das Hochrelief einer Stadtgottheit zu nennen und ein später Kaiserkopf mit leeren Augenhöhlen, einen Lorbeerkranz um das Haupt. Trotz der geringen Kunstfertigkeit lebt doch in dem bartlosen strengen Gesicht mit dem schmalen etwas gekniffenen herben Mund ein gewisser individueller Ausdruck. Dabei ist das Starre der Formen wieder den alten ägyptischen Porträts nachgebildet. In den Wandschränken Proben von Malerei auf Holz und Papyros, sowie kleinere Holz- und Beinschnitzereien, darunter das bekannte von Strzygowski zum Mittelpunkt einer alexandrinischen Gruppe ernannte Hochrelief, das den Einzug einer christlichen Kriegerschar in eine von Barbaren belagerte Stadt darstellt. In dem zweiten Wandschrank andere Schöpfungen des Kunstgewerbes und der Kleinkunst, zumal aus Bronze und Ton, eine große Menge von Lampen, Pilgerandenken, Stempel zum Flaschenverschluß. Daneben bemalte Teller des 5. bis 8. Jahrhunderts, die merkwürdig an die einer ähnlichen primitiven Bauernkunst angehörigen deutschen und holländischen Schöpfungen der letzten Jahrhunderte erinnern.

EINBLICK IN DEN KOPTISCHEN SAAL

Den farbigen Schmuck des Saales bilden die großen koptisch-byzantinischen Stoffe, die in mächtigen Rahmen aufgehängt sind. Sie stammen vor allem von den Totenfeldern in Achmim und Antinoë. Es sind zum Teil ganze Gewänder in Leinen mit farbigen eingewebten oder gewirkten Darstellungen von Szenen des Neuen Testaments, Darstellungen von Heiligen, aber auch ganz unchristlichen Tänzerinnen. Natürlich kann hier nur ein ganz geringer Teil der vorhandenen Schätze zur Ausstellung kommen. Diese ganze Gruppe wird freilich erst verstanden werden in Verbindung mit der durch Julius Lessing seit Jahrzehnten angelegten großen textilen Sammlung der koptischen-sassanidischen-byzantinischen Gewebe des 1. Jahrtausends im Kunstgewerbemuseum.

PAUL CLEMEN.

IV. DIE PERSISCH-ARABISCHE KUNST

Vor einigen Jahren hat Woldemar von Seidlitz eine als Manuskript gedruckte Denkschrift veröffentlicht, in der er ein »Deutsches Museum für asiatische Kunst« forderte. Er will derjenigen Kunst Asiens, die unabhängig von dem Umkreis der Mittelmeervölker emporgeblüht ist, der Kunst Chinas mit ihren Nebengebieten, der japanischen mit der indischen, hinterindischen, indonesischen und der weitverzweigten Kunst des Islam hier eine Heimstätte anweisen. Man muß, wenn man die deutschen Sammlungen übersieht, sofort zugestehen, daß hier bis jetzt eine gewaltige Lücke klafft. Es liegt die Gefahr vor, daß wir, wenn einmal der Gedanke eines solchen Museums Gestalt gewinnt, zu spät kommen. England hat seit Jahrzehnten sein indisches Museum, das freilich mehr nach Rücksichten der Kolonialpolitik, als der Kunstpflege angelegt ist und verwaltet wird, im South Kensington-Museum sind zudem herrliche Werke der asiatischen Kunst versteckt. Frankreich besitzt das Musée Guimet und dazu jetzt das Musée de l'extrême Orient und in beiden die Keime zu solchen, die ganze asiatische Kultur umfassenden Sammlungen. In Deutschland hat man bisher diese ganze Kultur mehr oder weniger als zum Kunstgewerbe gehörig angesehen, und die Kollektionen dieser Erzeugnisse aus dem äußersten Osten sind deshalb den Kunstgewerbemuseen angegliedert worden. In erster Linie steht hier die Sammlung, die Justus Brinkmann in Hamburg angelegt hat. Aber alle diese Abteilungen gelten doch immer mehr China und Japan und höchstens noch Indien. Der islamitische Orient schien für unsere Museen tot zu sein oder nur spärliche Beute zu bieten. Nachdem jetzt mit dem Wachsen der deutschen Interessensphären im Orient auch die Forschung sich immer mehr dieser Gebiete bemächtigt, nachdem zu der alten Deutschen morgenländischen Gesellschaft die Orientalische Gesellschaft und das Orientkomitee getreten sind, dürfen wir hier nicht länger zögern, auch die späteren monumentalen Zeugen dieser vergangenen Kulturen zu sammeln und für unsere Zwecke zu verwerten. Ein einfacher Privatmann, Fritz Sarre, der über breite Mittel gebietet, hat auf Grund seiner Forschungsreisen in einem kleinen privaten orientalischen Institut, das aber allen Fachgenossen und Interessenten offen steht, und einer über das Gebiet der arabischen und persischen Kultur sich ausdehnenden Sammlung hiermit den Anfang gemacht. Berlin besaß im Kunstgewerbemuseum seit Jahren schon eine langsam wachsende Sammlung von orientalischen Metall- und Fayence-Arbeiten, Fließen, keramische Schöpfungen und vor allem eine ausgezeichnete Textilsammlung, aber es fehlten die Stücke und mußten dem Charakter der Sammlung entsprechend naturgemäß fehlen, die den Übergang zur monumentalen Kunst bildeten. Hier sucht die neu geschaffene persisch-arabische Abteilung des Kaiser-Friedrich-Museums einzusetzen. Sie zeigt die Anfänge einer groß angelegten Sammlung; der Rahmen ist sehr weit gespannt: nur einzelne Plätze auf dem weiten Schachbrett sind besetzt und fast alle nur provisorisch, aber man sieht den gewaltigen Willen und das wissenschaftliche Programm, das hier zugrunde liegt.

In dem einen großen Quertrakt, der von der Spreeseite auf das schöne kleine Treppenhaus zu führt, ist ein riesiges Werk aufgestellt, das erst im vorigen Jahre nach Berlin gelangt ist, ein Geschenk des Sultans an den Kaiser: die Palastfassade von M'schetta. Nicht die ganze Fassade ist abgebrochen und hierher überführt, nur der eine Flügel und die beiden polygonalen Türme, die das Mitteltor zwischen sich schließen. Diese Aufstellung ist natürlich nur eine provisorische. Das große Mittelportal ist arg verengt worden zu einem schmalen Schlitze. Wie wunderbar würde sich die ganze Fassade machen in einem mächtigen Raume, entsprechend der Halle, wie sie für das Pergamon-Museum geplant war, aber nicht zur Ausführung gekommen war, in voller Ausdehnung als Front eines asiatischen Museums! Aber das sind fromme Wünsche für die spätere Zukunft. Die aus porösem Kalkstein ausgeführten Mauern sind durchweg und bis auf die beiden untersten Steinlagen mit freigearbeiteten Ornamenten bedeckt. Der Rhythmus der Fassade wird bestimmt durch große Zickzacklinien, die zwischen Sockel und Gesims hinlaufen, und kräftig vortretende Rosetten in den einzelnen Dreiecken. Die ganze Fläche ist aber daneben noch übersponnen und gleichsam zernagt von den üppigsten Ornamenten. Es ist ein horror vacui, der hier auch nicht eines der architektonischen Glieder freigelassen hat. Zwischen den pflanzlichen Ornamenten, die die Fläche überranken, finden sich Greife und Löwen, Centauren und andere Fabeltiere in munterem Spiele. Das Werk ist nie ganz fertig geworden; einzelne der Steine tragen nur eine Art Vorzeichnung, während andere Partien völlig in einer mehr kunstgewerblichen als monumentalen Technik durchgearbeitet sind. Dieses »Winterlager« (denn das heißt M'schetta) lag östlich vom Jordan und vom Nordrand des Toten Meeres und war den Reisenden und Archäologen längst bekannt. Es galt als ein Bau des letzten Sassanidenkönigs Chosroes II. aus der Zeit der syrischen Okkupation, und mit dem Sturz der Sassanidenherrschaft glaubte man auch das Unvollendetsein am besten erklären zu können. Man fragt sich allerdings, wie ein Fürst dazu kam, in diesem abgelegenen Winkel ein so kostbares Schloß sich zu erbauen. Freilich war dies Gebiet im ersten Jahrtausend außerordentlich wildreich, und man denkt an die im Ostjordanlande gelegenen arabischen Lust- und Jagdschlösser der Abbasidenprinzen, die ebenso in die Einöde gesetzt waren, an das von Dr. Musil entdeckte arabische Märchenschloß Amra. Neuerdings hat Josef Strzygowski diesen späten Ursprung in Frage gezogen und glaubt eine viel frühere Zeit, den Beginn des 5. Jahrhunderts, als Zeit der Erbauung in Anspruch nehmen zu können. Baumeister aus Meso-

DIE PALASTFASSADE VON M'SCHETTA

potamien und byzantinische Arbeiter hätten den Palast aufgeführt. Eine Veröffentlichung von Strzygowski wird das Oktoberheft des Jahrbuches der Preußischen Kunstsammlungen enthalten.

In dem arabischen Saal, der der Spree zugekehrt ist, ist an den Wänden eine ausgesuchte Kollektion von vorderasiatischen und persischen Teppichen zur Ausstellung gebracht, vom 14. bis zum 17. Jahrhundert, durchweg Geschenke von Bode, die er seit Jahrzehnten zumal in Italien gesammelt hat, darunter ausgezeichnete Stücke, so jener Perserteppich unter chinesischem Einfluß, der die Wappentiere der Ming-Dynastie aufweist. Das ergäbe dann die Periode der Mongolenherrschaft, das 14. oder 15. Jahrhundert als Zeit des Ursprungs. An den Wänden sind Wandschränke mit Arbeiten in Ton und Elfenbein aufgestellt, sowie Holz- und Elfenbeinmosaiken vom 2. bis zum 8. Jahrhundert, die Tonarbeiten bis zur Mamelukenzeit reichend; in einem zweiten Schrank dann die großen Koraneinbände, herrliche und ausgesuchte

Lederarbeiten, darunter ein Exemplar von fast ein Meter Höhe. In dem Mittelpunkt ein viereckiger Kasten in Metall um 1400, der zur Aufnahme eines Korans in dreißig Bänden bestimmt ist, ein außerordentlich seltenes und kunstgeschichtlich wichtiges Stück; daneben der Deckel eines solchen, auf dem die Gold- und Silber-Tauschierung noch vortrefflich erhalten. An den Schmalwänden außerdem Proben der arabischen Holzschnitzereien, zum großen Teil aus Ägypten, im 8. Jahrhundert mit Stücken aus der Tulun-Moschee in Kairo beginnend, dann eine kleine Kollektion aus der Fatimidenzeit, ferner eine Sammlung der ältesten Grabsteine, die die antike Stelenform fortsetzen, die ältesten in Marmor, darunter der früheste der überhaupt bisher bekannten Grabsteine aus dem Jahre 207 nach der Hedschra = 821. Von den drei freistehenden Schränken enthält der erste kleinere Lederarbeiten mit arabischen Ornamenten des 14. und 15. Jahrhunderts, der zweite eine Sammlung von Fayence-Fragmenten aus Ägypten und Nordafrika, darunter auch eine kunstgeschichtlich wichtige Sammlung von Scherben mit Künstlernamen, und endlich der dritte eine Kollektion von Mosulgefäßen, Vasen der bekannten Form, getrieben und mit eingeritzten oder in Silber und Gold tauschierten Einlagen versehen, zumeist aus dem 13. bis 14. Jahrhundert, auch einige ältere Exemplare darunter. Zuletzt eine Kollektion arabischer Gewichte und Maße, einige Hundert Glaspasten mit Namen der Fatimiden-Kalifen, ferner arabische Gläser und Fayencegefäße. Der Wert dieser ganzen Sammlung liegt nicht so sehr in den einzelnen Stücken, als in der systematischen Anlage; auch hier ist noch vieles auszubauen und hinzuzutun. Professor Moritz, der energische Direktor der Khedivial-Bibliothek in Kairo, hat den größeren Teil der Sammlung zusammengebracht, einzelne kleinere Abteilungen haben Strzygowski und Wiegand (aus den Ausgrabungen von Priene und Milet) beigesteuert.

Auch in dem Nebensaal hat sich vorläufig die arabische und daneben die persisch-sassanidische Kunst eingenistet. An den Wänden sind provisorisch jene großen Kopien der Fließen aus den Moscheen Erdebil bei Ispahan und Nachitschewan, sowie aus Konia aufgestellt, die Sarre auf seinen letzten Expeditionen an Ort und Stelle hat anfertigen lassen. Sie geben, bis sie etwa durch Originale ersetzt werden können, wenigstens einen ungefähren Begriff von der Leuchtkraft und der Pracht dieser keramischen Dekorationen. Die ganze Sammlung ist noch im Entstehen begriffen: was ihr fehlt, das sind — außer der einen Fassade von M'schetta — die großen imponierenden Werke der monumentalen Kunst. Sollte es nicht möglich sein, einmal einen ganzen Mihrab aus einer aufgegebenen Moschee zu erwerben — oder etwa die ganze Schauseite und die Portalnische einer der in Trümmern liegenden Moscheen am jetzigen Endpunkte der anatolischen Bahn? Das sieht freilich wie eine seltsame Art von Denkmalpflege aus — aber es handelt sich hier wirklich zumeist um eine Rettung: und auch das Wunderwerk von M'schetta hätte man sich lieber noch weiterhin im Wüstensande von Palästina vorgestellt, wenn hier nicht mit der Gefahr zu rechnen gewesen wäre, daß es für den Dammbau in der Nähe abgebrochen worden wäre. Dann ist es schon besser, die Skulpturen wandern direkt in das Berliner Museum, als daß sie wie der Altar von Pergamon erst in eine Mauer verbaut und aus dieser dann nach Jahrhunderten erlöst werden.

PAUL CLEMEN.

V. ITALIENISCHE PLASTIK

Für die große Sammlung italienischer Skulpturen, welche das Berliner Museum besitzt, war die Beschaffung eines neuen Heims eine noch dringlichere Notwendigkeit als für die Gemälde. Bedrängte diese der Platzmangel nur relativ, so fehlten in Schinkels Bau die Säle für die Skulpturen der christlichen Epoche gänzlich. Die kleinen plastischen Bestände der Kgl. Kunstkammer führten im Erdgeschoß neben den Antiken, zusammen mit einigen Majoliken, Bronzen und Elfenbeinen lange Zeit ein sehr bescheidenes, allzu gemütvolles Dasein. Die retrospektive Ausstellung im Pariser Trocadero von 1878 gab für die Sammler und Museen den Anstoß, sich der bisher nur wenig begehrten und auch wenig gekannten italienischen Quattrocentoskulptur systematisch zuzuwenden. Vorher aber hatte Wilhelm Bode bereits mit sicherem Instinkt diese Plastik in einer besonderen Abteilung der Berliner Sammlungen zu sammeln begonnen, ohne dabei sofort die Unterstützung zu finden, die eine umfassende Ausgestaltung dieser viel versprechenden Neugründung ermöglicht hätte. Erst nach seiner Ernennung zum Direktor der plastischen Abteilung (1880) konnte er im größeren Stil daran gehen, seine Vertrautheit mit dem italienischen Privatbesitz und Kunstmarkt im Interesse der jungen Sammlung auszunutzen. Verdanken die Londoner und Pariser Staatssammlungen ihre Bestände an Renaissanceplastik — abgesehen von altem Besitz — glücklichen Ramschankäufen, bei denen viel Minderwertiges und auch einiges Moderne mit unterlief, so hat Bode stets nur einzelnes erworben und auf diese Weise langsamer, aber lückenloser und vorsichtiger gesammelt. Wenn er den Schwerpunkt seiner Bemühungen in das Quattrocento legte, so lag das weniger am Charakter des damaligen Kunstmarktes, als weil hier wirklich eine in sich geschlossene, in Vergleich mit der gleichzeitigen Malerei Toskanas bedeutend reifere Kunst sich anbietet, neben der die Plastik des Cinquecento trotz aller Glanzleistungen einseitig, zum Teil manieriert und jedenfalls weniger frisch und unmittelbar erscheint. Es galt aber nicht nur, die italienische, speziell toskanische Quattrocentoplastik zu erwerben, sondern auch zu erforschen und den Nordländern lieb zu machen. Wie spröde die Kunstfreunde im Anfang

von Bodes Wirksamkeit dieser Kunst gegenübergestanden haben mögen, kann man an dem Befremden ermessen, das vor einigen Jahren die Krefelder Museumsfreunde überfiel, als ihnen die plastische Quattrocento-Sammlung des Herrn von Beckerath angeboten wurde, die doch viel feine, muntere und liebenswürdige Sachen enthielt.

Nach drei Seiten hin dehnte Bode seine Sammlertätigkeit aus. Das Wichtigste war die Sammlung der Marmore, die namentlich durch die Erwerbung bedeutender Porträtbüsten bald ein schönes Niveau erreichte. Gleichzeitig ging der Unermüdliche an die Bronzen, die er früher als irgend ein anderer Museumsdirektor systematisch gesammelt hat. Die Medaillen blieben freilich dem Münzkabinett vorbehalten; aber die Bronzestatuetten, mit denen die Kamine und Wandbretter der Quattrocento-Palazzi besetzt waren, die großen Büsten und Reliefs, die kleinen Geräte wie Leuchter, Schreibzeuge, Taschenbronzen und anderes wurden nun in stattlicher Fülle und fast immer in guten Exemplaren erworben. Dazu kam eine von Bardini zusammengetragene Sammlung von Plaketten, die den Grundstock einer Abteilung bilden sollte, die heute an Vollständigkeit alle anderen Sammlungen dieser Art überholt. Eine dritte Gruppe endlich bildete die Holz-, Ton- und Stuccoplastik. Diese war, was bisher verkannt worden war, namentlich um der Farbe willen für eine Epoche der malerischen Halbplastik, wie sie die Bildnerei des Quattrocento darstellt, ungemein wichtig, ganz abgesehen davon, daß sehr viele Marmorarbeiten jener Zeit uns nur im Tonmodell oder der Stucknachbildung erhalten sind. Die Tonplastiken bieten, soweit sie Originalmodelle sind, noch dazu den besonderen Reiz, daß sie die Improvisation der künstlerischen Schöpfung viel treuer festhalten, als der spröde, nur dem zähen langsamen Angriff weichende Stein. Diese kostbaren Tonsachen hatte bisher niemand gesammelt; bis heutigen Tages sind die Sammlungen des Bargello und des Louvre arm an diesen Arbeiten und die wenigen Stücke im Viktoria-Albert-Museum sind zwar zum Teil sehr gut, aber allzu verstreut, um ein Bild der Gesamtleistung zu geben.

Für diese farbige Plastik war, als die Schätze sich häuften, im alten Museum ein Oberlichtsaal eingebaut worden, bei dem Bode eine besonders glückliche Raumwirkung zu erzielen gewußt hatte. Das freilich an bedeckten Tagen nicht ganz genügende Oberlicht verhalf den bunten Reliefs, Statuen und Büsten zu einer verhaltenen Wirkung und entschleierte nicht schonungslos die Schäden, welche diesen wenig dauerhaften Stücken von der unsanften Behandlung während vier Jahrhunderten zugefügt waren. Dieser Oberlichtsaal, in dem die große Stuckmadonna Benedetto da Maianos feierlich erhaben vor einem herrlichen Perserteppiche thronte, wird uns allen unvergeßlich bleiben. Nur wenige Marmorbüsten waren vor die flachen, die Wände teilenden Tuchstreifen gestellt; sie markierten in all der bunten Fülle eine stille Rhythmik des Saales, dessen geweihte Stimmung auch den redseligsten Schwätzer verstummen ließ. Hier war auch der Anfang mit den Versuchen gemacht, dem Raum die Nüchternheit eines Magazins zu nehmen durch die Aufstellung alter Truhen, Tische, Sessel und einer großen Cassapanca.

Ursprünglich bestand nun der Plan, beim neuen Museum die Bestände dieser drei Abteilungen (Marmore, Bronzen und farbige Plastik) untereinander und mit Bildern zu mischen. Mehrere Ausstellungen aus Berliner Privatbesitz, die von Bode während der letzten zwanzig Jahre inszeniert waren, hatten gezeigt, wie vorteilhaft bei solcher Mischung die einzelnen Materiale sich steigern — namentlich Bronze und Majolika, Marmor und Bild. Die deutsche Plastik ist denn auch in der Tat mit den mittelalterlichen Bildern in glücklicher Weise verbunden worden. Dagegen mußte man bei der italienischen Plastik es im großen und ganzen bei der Scheidung der Materiale lassen. Einmal durften die Fehler des Münchener Nationalmuseums, das infolge seiner Bemühungen um malerische Anordnung ein Bazar geworden ist, nicht wiederholt werden. Das Kabinett James Simon, das Geschenk eines mannigfach interessierten Sammlers, führt diese

TAMAGNINI, BÜSTE DES GENUESER BANKIERS ACELINO SALVAGIO
Aus dem Besitz der Kaiserin Friedrich

Mischung vor Augen und zeigt am besten, daß es untunlich war, alle Kabinette in diesem Stil zu arrangieren. Außerdem aber ergab sich, daß die farbigen Stucchi neben den Marmoren schmutzig und verstoßen aussahen, daß die Bronzen in dieser Trias nicht gewannen, sondern schwer und tintig wirkten, kurz daß eine Mischung nur ganz ausnahmsweise zu glücklichen Wirkungen führen könne. Die Michelangelowand des Cinquecentosaales stellt eine glückliche Probe dieser Versuche dar — hier wirken Marmor, bunter Stuck und Bild sehr eigenartig zu-

DONATELLO-SAAL MIT DEM BLICK IN DEN SAAL DER ÜBERGANGSMEISTER

sammen und schaffen einen Rhythmus, der lebendig reizt, ohne Unruhe zu verraten. Man hat in den übrigen Kabinetten des Oberstocks die Marmore allein aufgestellt und sie diskret mit Bildern und wenigen Buntplastiken gemischt. Die Bronzen sind in zwei Sondersälen arrangiert. Die Ton-, Holz- und Stuckarbeiten sind dagegen in die lange Galerie des Erdgeschosses, nach dem Kupfergraben zu, in zwei großen und drei kleinen Sälen aufgestellt.

Es kann nicht geleugnet werden, daß die Wirkungen des alten Oberlichtsaales hier in diesen letztgenannten fünf Räumen nicht wieder erreicht worden sind. Ein allzu reichliches Licht fällt von den großen, die ganze Außenwand einnehmenden Fenstern auf die auf den gegenüberliegenden großen Wänden hängenden Sachen. An gut belichteten Tagen denkt man durch helle Vorhänge diese Fenster so weit abzublenden, daß nur die Lünetten frei sind, um so eine Art Oberlicht zu erzielen. Die Zimmer sind durchweg mit hellgrünem, festen, ungemusterten Stoff bespannt, der einen ruhigen, wenn auch nicht überall gleich günstigen Grund abgibt. Scherwände fehlen; die wenigen Zwischenwände haben zum Teil alte Portale. Der große Durchblick fällt auf der einen Seite auf die hohe Madonna Benedetto da Maianos, die auch hier wieder, wie im alten Oberlichtsaal, als Herrin das Ganze anführt; sie steht vor dunkelrotem Sammet in mäßig hellem Licht. Auf der entgegengesetzten Schlußwand sieht man die schönen Sieneser Holzstatuen der Verkündigung, die ja freilich ihre alte Bemalung eingebüßt haben, zwischen ihnen ein ferraresisches Kreuzigungsrelief von stattlichen Dimensionen, das erst kürzlich erworben wurde. Der Mittelsaal, der künftig die Arbeiten der Verrochio-Gruppe aufnehmen wird, war bei der Einweihung für die Geschenke, mit denen die Freunde des Museums seinen Geburtstag feierten, reserviert worden. Der Eck-

BEGARELLI. KREUZIGUNGSGRUPPE MIT ZWEI KANDELABERENGELN
BASILIKA. SÜDWESTLICHE KAPELLE

raum mit den Arbeiten aus dem Cinquecento, wo das eine Fenster verstellt werden mußte, hat kein besonders gutes Licht.

Die Belebung der Räume durch die kostbaren alten Möbel ist glänzend geglückt und viel breiter durchgeführt als im alten Museum. Die Möbel gehen mit einem Stück noch in die gotische Zeit zurück; die meisten gehören dem florentiner Quattro- und Cinquecento an, aber auch die so seltenen Venezianer Truhen fehlen nicht. Dazu kommen große Verdurateppiche, der größte und wirksamste im zweiten Hauptsaal. Auch die Kamine wirken hier freier und monumentaler als im alten, zu schmalen Oberlichtsaal; es fehlt ihnen auch die charakteristische Reliefplatte über der Feuerstelle zwischen den Feuerböcken nicht, wo einmal ein Ganymed, das andere Mal ein Phönix in die Lüfte steigt.

Bei einem so reichen Bestand an Buntskulpturen, die ursprünglich doch für eine isolierte Aufstellung gedacht sind, geht es, zumal die historische Gruppierung gewahrt bleiben sollte, naturgemäß nicht ohne Unruhe und Widerspruch ab. Am einheitlichsten wirkt der westliche Ecksaal mit den primitiven Arbeiten,am unruhigsten das entgegengesetzte Zimmer mit den Cinquecentosachen. In den beiden Hauptsälen hat Dr. Voege die Riesenwände durch je drei symmetrische Gruppenbilder rhythmisiert. Im westlichen Saal enthält die große Wand zwei Donatello- und eine Luca Robbia-Gruppe. Natürlich steht die große farbige Stuckmadonna Donatellos im Mittelpunkt; das zweite donatelleske Zentrum bildet ein feiner, hellfarbiger Stucco nach der Madonna der Via Pietra piana in Florenz. Zwischen die vielen Reliefs und Madonnen sind auf die Kamine, Tische und Konsolen sieben Büsten verteilt, von denen einige aus dem Depot wieder hervorgeholt sind. Frischbewegte Tonstatuetten stehen zum Teil sehr reizvoll auf hölzernen Ständern und nicht mehr wie früher eng zusammen auf langen Wandbrettern. Die Luca Robbia-Gruppe hat zum Mittelpunkt die wundervolle farbige Stuckmadonna, ein Prachtstück, das der glasierten Madonna der Innocenti verwandt ist. Sie hat in dem scharfen Licht gegen früher wesentlich verloren und man wird für sie mit der Zeit noch einen anderen Platz finden. Tiefer und sichtbarer als früher hängt das schöne Lünettenrelief Lucas aus Palazzo Alessandri. Manche Stucchi sind gesäubert worden, so daß ihr goldener Glanz wieder leuchtet. Hoffentlich wird nicht wieder der Staub der Heizung, wie im alten Museum, die hellen Stücke bronzieren.

Der Eckraum mit den Werken der Tonplastiker der Übergangszeit wirkt, wie gesagt, besonders günstig; selbst stark bestoßene und entblätterte Stücke stören die feierliche Wirkung nicht. Bode ist jahrelang vergeblich für diese frühen, nicht immer reifen und bisher noch namenlosen, aber sehr bezeichnenden Werke der gotisierenden Nachzügler des 15. Jahrhunderts in Florenz und Verona eingetreten. Ihre dekorative Schönheit kommt jetzt sehr glücklich zur Geltung.

Im zweiten östlichen Hauptsaal waren mehr als 60 Skulpturen unterzubringen; Antonio Rossellino, Benedetto da Maiano, die Bolognesen, Ferraresen und Venezianer sind hier versammelt. Sperandios klotzige Professorenbüste bildet den schweren Mittelpunkt; sie steht auf einer prächtigen Florentiner Kredenz mit Messingbeschlag — freilich reichlich niedrig! Ein Teil der hier aufgestellten Stucchi, z. B. die schöne Bologneser Madonna und eine Tonmadonna, die man mit Bramante in Zusammenhang gebracht hat, schmachtete früher, nahezu unsichtbar, in einem dunkeln Saal neben dem Oberlichtsaal des alten Museums. Im letzten Saal hängen oben an drei Wänden die sieben mythologischen Fresken Bernardino Luinis aus der Villa Pelucca, um 1520 gemalt; zwei derselben waren eine Zeit lang im Kupferstichkabinett ausgestellt gewesen, die anderen nie. Auch in diesem Saal kommt vieles Vergessene aus dem Depot wieder zum Vorschein — leider allzu viele kleine Stücke; fünfzig Nummern. — Die fünf Säle liegen unmittelbar neben den Zimmern der deutschen Frühkunst; diese gewähren einen glänzenderen Aspekt und das deutsche Publikum, das natürlich der deutschen Kunst sich leichter zuwendet, als der romanischen, wird in den italienischen Sälen sich erst einleben müssen. Einem Bedauern würden wir Ausdruck geben, wenn wir nicht wüßten, daß diese Frage reichlich durchdacht und nur ungern negativ entschieden ist: Man hat es nicht gewagt, die reiche Sammlung der Robbiaglasuren unter die Stucchi zu mischen. Diese letzteren hätten dann zu stumpf und benagt gewirkt.

Die Mehrzahl der Robbiaarbeiten — 24 Nummern, das Museum besitzt etwa 40 Stücke! — hängt jetzt in einem der kleinen Kabinette auf der Spreeseite im Oberstock zusammen, nahe den primitiven Bildern und Marmoren des Quattrocento. Wie viel stärker sie in der Vereinzelung und namentlich als glänzende Augen stumpfer Wände wirken, merkt man an der schönen Lünette, die über der Medicitür in einem der Bilderkabinette steht und ebenso in der Basilika. Die Robbiaarbeiten verlangen eine starke Profilumrahmung, womöglich groben Mauergrund und architektonisch markierte Plätze. Ein Museum hat derartige Plätze nur ausnahmsweise zu vergeben; es hat vor allem das Interesse, die einzelnen Stücke dem Auge nahe zu bringen. Wie wir hören, wird die hellblaue Tuchbespannung des Robbiakabinetts später gegen einen tieferen Ton, der zu dem Blau der Gründe besser paßt, geändert werden. Die beiden Seitenwände sind Luca und Andrea zugeteilt; namentlich die erstere Wand ist geglückt, mit dem Zentrum der Frescobaldimadonna. Vielleicht wird für den herrlichen Jünglingskopf (Tondo), der ausnahmsweise an der Andreawand hängt, noch eine architektonische Rahmung gefunden werden. Ein größeres Tondo Giovanni della Robbias mit der hl. Verdiana in einem schweren Fruchtkranz ist von Herrn von Beckerath der Sammlung neu geschenkt worden.

Einen sehr distinguierten Eindruck macht das anstoßende Donatellokabinett. Zwischen die Marmore der Madonnen Pazzi und Orlandini hat man die farbig so bestechende Giovanninobüste gestellt; an den Ecken zwei Desideriobüsten, von denen die viel-

DONATELLO, ENGEL VOM TAUFBRUNNEN IN SIENA
RADIERT VON PETER HALM

genannte Marietta ein allzu weißes Licht hat. Ganz besonders schön ist die Rückwand gelungen, wo ein sienesisches Marmorrelief Giovanni di Stefanos mit zwei kleinen Sieneser Bildern von Neroccio und Matteo di Giovanni ungemein fein steht. Darunter Büsten und Reliefs von Federighi und Civitale. Seitlich wird die freundliche Gruppe durch zwei auf hohen Postamenten stehende Madonnenstatuetten abgegrenzt. In der Ecke auf einem prächtigen donatellesken Baluster die beseelte Statue König Davids vom Florentiner Dom. Diese Wand ist meines Erachtens die beste in den Skulptur-Kabinetten des Oberstockes. Die dritte Wand beherrscht dann Desiderio, der unter den Stucchi nur dürftig (dreimal) vertreten ist. Die Mitte nimmt die köstliche urbinatische Prinzessin ein, die sehr fein beleuchtet wird.

Über den Aspekt der beiden Bronzekabinette ist schon geschrieben worden. Die bisher so schlimm zusammengepferchte glänzende Sammlung bietet sich nun, auseinander gezogen, schön verteilt, in ganz neuem Werte an. Die Plaketten hat man, wie im alten Raum, zum Teil wieder in Wandkästen aufgereiht. Bei den Statuetten sind die größeren und bedeutenderen Stücke nicht in den Vitrinen, sondern frei aufgestellt. So steht der schöne Putto Donatellos vom Sieneser Taufbrunnen vor der auch sonst kostbaren rechten Wand des größeren Saales; als Gegenstücke eine glänzende Neuerwerbung, eine Sieneser Bronze der gleichen frühen Zeit, eine nackte dovizia mit Füllhorn. Die Sammlung der Statuetten in den leider sehr hohen Vitrinen hat in letzter Zeit noch einige beste Stücke hinzuerhalten; eine kleine Gruppe derselben ist in der schönen alten Libreria des Plakettenzimmers ausgestellt. Für die Bronzen liegt nun die Neuausgabe des großen Katalogs vor, die einen gewissen Abschluß der von Bode und Knapp besonders geförderten Forschung auf diesem Gebiete bedeutet.

Bei dem Kabinett James Simon, der größten Schenkung, die das Museum an seinem Ehrentage erlebte, war der Wunsch des Besitzers, daß die Sammlung vereinigt bleiben sollte, maßgebend. Es konnte also hier das Experiment erprobt werden, wie italienische Bilder, Marmore, Stucchi, Bronzen, Medaillen, Majoliken und Möbel sich miteinander vertragen. Das Kabinett leidet etwas an seiner Fülle; namentlich die Vitrine auf dem schönen alten Tische besetzt den Raum allzustark. Auch sonst ergab sich hier eine Häufung schöner Dinge, die eben nur in der Ausnahme statthaft ist. Über die Sammlung selbst wird ein besonderer Katalog erscheinen. Der in der Bemalung so wunderbar erhaltenen Madonna Andrea Robbias wünschte man einen noch bevorzugteren Platz. Über der großen Cassapanca hängen einige nordische, farbig sehr hervorstechende Bilder von den Bruyns und Gerard David. Darüber steht feierlich und milde eine heilige Frau im schönen alten Tabernakel. Das Reliefporträt eines jungen Mädchens in pietra serena steht Desiderio nahe. Ganz besonders erfreulich für das Museum sind die Medaillen und kunstgewerblichen Stücke dieses Kabinetts, da diese Sachen ja im übrigen prinzipiell ausgeschlossen sind. Die Medaillensammlung von James Simon ist seit lange berühmt; es befinden sich Unika darunter, und alle Stücke sind von wunderbarer Erhaltung und besonderer Schönheit. Wer die Medaillensammlungen der italienischen Museen durchmustert hat, weiß, welche Unterschiede es hier gibt; namentlich ein Besuch des Argus-Saales im Mailänder Castello Sforzesco ist sehr geeignet, den Wert unserer kleinen, aber ausgezeichneten Sammlung zu verdeutlichen. — Über die Aufstellung des Münzkabinetts kann ich nicht berichten, da sie bei der Niederschrift dieser Zeilen noch nicht vollendet war.

Von den beiden letzten Quattrocentokabinetten birgt das eine die reiche Sammlung der Arbeiten A. Rossellinos und Mino da Fiesoles. Hier haben die Büsten wieder das erste Wort. Der Kunsthistoriker hätte natürlich gern die kostbare Büstensammlung unseres Museums an einer Stelle vereint gesehen; die herrlichen Stücke sind jetzt auf viele Plätze verteilt, wirken hier aber als Solisten sehr persönlich. Freilich wirft das seitliche Licht mitunter starke Schatten. Über der Intarsiatür des Rossellino-Kabinetts steht äußerst frisch und heiter eine Stuckbüste Desiderios. Weniger glücklich und zu tief steht der Christuskopf des Meisters der Marmormadonnen in einer Ecke dieses Kabinetts. Hervorzuheben ist noch Benedetto da Maianos reizende Lünette mit den beiden Putten. Die Mino-Wand hat zwischen den beiden auf alten Konsolen lastenden Männerbüsten dieses Meisters ein feines farbiges Stuckrelief der sogenannten russischen Madonna Rossellinos, das Frau Hainauer geschenkt hat. Daneben ein von Bode geschenktes Fresko von Filippino, ein männlicher Kopf, der den Fresken in der Brancaccikapelle nahe steht.

Im letzten Zimmer dieser Reihe hat man in die Decke die schönen vier Bilder Paolo Veroneses eingelassen, die einst im Fondaco dei Tedeschi in Venedig saßen. Hier kommt die außerflorentinische Plastik (Francesco Laurana, Matteo Civitale, Tamagnino und andere) zur Aufstellung. Man hat hier mit Bildern und bunten Holzreliefs absichtlich mehr abgewechselt als in den florentinischen Kabinetten; denn die lombardische Plastik fordert den bunten Wechsel, während der Florentiner Geschmack das Kühle und Monumentale bevorzugt. Drei kleine Venezianer Bilder und drei lombardische Holzskulpturen werden von Marmorgruppen umzogen. Einen fast bizarren Gegensatz zu der empfindsamen Neapeler Prinzessin Francesco Lauranas bildet die herausfordernde Physiognomie des Genueser Bankiers Acelino von Tamagnini.

Über die interessante Michelangelo-Wand ist schon berichtet. Dagegen ist noch der neue Altar unter dem neugerahmten Riesenbilde Luigi Vivarinis im großen Venezianer Bildersaal zu erwähnen. Hier hat man die Reliefs des sogenannten Meisters von San Trovaso eingelassen, die freilich durch die davorstehenden Baluster etwas verdeckt werden. Man darf die Aufstellung dieses Bildes als einen der Schlager des Museums bezeichnen; abgesehen von dem neuen Rahmen trägt dieser Altar davor zu der ausgezeichneten Wirkung viel bei.

Über die Basilika ist in anderem Zusammenhang ausführlich berichtet worden. Die plastischen Kunstwerke dieses Raumes sollen weniger sich selbst zeigen, als den Eindruck des Raumganzen beleben. Dazu ist Andrea Robbias schöner Altar aus Varramista fast zu schade — ein herrliches frühes Stück, das noch unter den Augen von Andreas Onkel und Meister Luca entstanden ist. Ausgezeichnet stehen die beiden Wappenhalter auf der Brüstung über dem Portal.

Von der Basilika führt im rechten Winkel ein großer Saal nördlich zu den byzantinischen, islamitischen, sassanidischen und frühchristlichen Abteilungen herüber. In diesem Vorsaal, der noch ziemlich leer geblieben ist, sind drei große Brunnen aus Venedig (14. und 15. Jahrhundert) in der Mitte aufgestellt; hier hängt außerdem ein großes venezianisches Kruzifix aus dem Trecento. Mehrere Vitrinen bergen die italienischen Elfenbeine des späteren Mittelalters. Die Großplastik dieser Epoche ist in dem anstoßenden äußerst lebhaften Saal ausgestellt. Ein herrlicher französischer Kamin und ein venezianisches Portal sind eingemauert. Hier finden wir eine höchst bedeutende Sammlung von italienischen Marmoren des 13. und 14. Jahrhunderts. Die Mehrzahl der Stücke (20) vertritt die Kunst der Pisani, von denen Giovannis beide Sibyllen (aus der Sammlung von Beckerath) wohl die bedeutendsten sind. Gerade diese Figuren haben keinen besonders günstigen Platz. Die Büste aus Scala, das Schwesterstück der sogenannten Sigilgaita, und der römische Fürstenkopf stehen auf alten Postamenten. Die prächtig erhaltene frische Verkündigungsgruppe (Holz, bemalt) aus dem endenden Pisaner Trecento wirkt zwischen den gelben und grünen Steinen doppelt munter. Zwischen ihr, unter Andrea Pisanos Kruzifix, steht Giovanni Pisanos edelschöne Marmormadonna. Auch die prächtigen Durchblicke aus diesem Saal auf die Perserteppiche links und das ravennatische Mosaik rechts tragen zur Stimmung des Raumes glücklich bei.

Der Direktor des Kaiser Friedrich-Museums wird, wenn er die neuen Räume der italienischen Plastik durchschreitet, sich sagen dürfen, daß er nicht nur aus bescheidensten Anfängen Großes und Einzigartiges entwickelt hat; daß er nicht nur durch eine jahrzehntelange, stets erneute Forschung eine bisher vergessene und übergangene Kunstprovinz wieder entdeckt und deren Ziele und Gedanken vielen nahe gebracht hat, die ihm so ein Stück neuen geistigen Lebens danken, sondern daß er nun auch diesen Kostbarkeiten den Rahmen gab, der ihren Wert steigert, und eine Heimat, die das Exil, in dem sich nun einmal alles Italienische diesseits der Alpen befindet, fast vergessen macht. *PAUL SCHUBRING.*

VI. ABTEILUNG DER NORDISCHEN SKULPTUREN

Die Sammlung der deutschen und niederländischen Skulpturen des Mittelalters und der späteren Jahrhunderte hat in dem Saale Platz gefunden, der unmittelbar zur Rechten an die Apsis der sogenannten Basilika sich anschließt, in zwei ebenfalls dem Hofe zugekehrten Seitensälen und zwei Nebenkabinetten. Es sind durchweg die am wenigsten günstig beleuchteten Gelasse, in denen jetzt etwas von dem Dämmerlicht der nordischen Kirchenräume herrscht. Eine mittelstarke Beleuchtung ist an sich ja für die nordischen Werke der Großplastik nicht ungünstig. Bei der Bedeutung der ganzen Abteilung erscheint der Platz aber ein wenig dürftig. Es ist etwa ein Viertel des Raumes, der den italienischen Skulpturen insgesamt zugewiesen ist, und das ist doch wohl etwas wenig. In der Aufstellung ist mit großem Geschick versucht worden, aus der Not eine Tugend zu machen und diesen an sich nicht übermäßig glücklichen Räumen noch besondere Reize abzugewinnen. Der erste große Saal hat die Skulpturen der deutschen Spätgotik und Frührenaissance aufgenommen. Der Raum empfängt von jeder Seite durch drei große Fenster sein Licht von den kleinen Höfen her. Zwischen jedem der Fenster sind Scherwände aufgestellt, auf einem Marmorsockel, einfach mit grünem Stoff überzogen und möglichst unscheinbar und unarchitektonisch gehalten. Die Decke in dem Raume, der vielleicht am ehesten etwas Reflexlicht von oben gebraucht hätte, ist von braunem Eichenholz in einer tiefen und satten Farbe und scheint allzuschwer über dem ganzen Raume zu lasten. An den Scherwänden sind in geschickter Verteilung die kleinen Altäre und Einzelfiguren aufgestellt, die ehemals in jenen winzigen Räumen zusammengepfercht waren, die für die deutsche Plastik im alten Bau allein übrig geblieben waren. Zwischen ihnen haben die deutschen Gemälde Platz gefunden, die das Museum aus der Zeit vor dem Eintritt in die große klassische Periode barg. Die Wechselbeziehungen, die zwischen der Plastik und der gleichzeitigen Malerei bestehen, sollen durch diese Gegenüberstellung in das rechte Licht gesetzt werden, und zugleich ist hier, wie auch in einzelnen der oberen Kabinette der italienischen Gemäldegalerie der Versuch gemacht, aus malerischen und plastischen Werken ein harmonisches Bild zu arrangieren. Dieser Versuch ist glänzend gelungen. Gemälde und Skulpturen stehen vortrefflich zu einander und beide gleich gut auf dem gemeinsamen Grunde — und vielleicht ist hier im ganzen Museum überhaupt die glücklichste Gesamtwirkung erzielt. Dabei ist freilich zugunsten der dekorativen Wirkung auch die frühere Übersichtlichkeit über die Entwickelung der alten deutschen Malerei vollständig aufgehoben. Die Bilder sind auseinandergerissen, und der Platz, den sie zwischen plastischen Werken erhalten haben, ist naturgemäß nicht immer in erster Linie durch ihren künstlerischen Wert, sondern oft auch nur durch einen besonderen farbigen Klang bestimmt worden. Die auf der Rückseite der letzten Scherwände nach Süden zu hängenden Bilder kommen bei trüber Witterung nicht mehr recht zur Geltung.

An der Vorderwand zur Seite des großen rundbogigen Eingangsportals prangen die vier Tafeln

DER SAAL DER ITALIENISCHEN TRECENTO-SKULPTUREN MIT DURCHBLICK AUF DEN SAAL DER PERSERTEPPICHE

des Meisters Hans Multscher. In der vortrefflichen Beleuchtung, mit der Möglichkeit, das gesamte Werk auf einen Blick zu übersehen, wirken trotz der derben Ausführung, die die handfeste Eiligkeit des an große Flächen gewöhnten Monumentalmalers verrät, wie Friedlaender sie charakterisiert hat, und trotz des trüben Farbenauftrags doch die leidenschaftlichen und erregten Kompositionen mit höchster Anschaulichkeit. Die untersetzten groben Figuren agieren in den dicht gedrängten Szenen mit einer packenden Lebendigkeit. Seit Reber den Blick erneut auf diesen Meister gelenkt, und seit schon 1898 die kunsthistorische Gesellschaft für photographische Publikationen seine Werke veröffentlicht, ist dieser schwäbische Zeitgenosse des Jan van Eyck neben Conrad Witz und Lucas Moser uns die wichtigste künstlerische Persönlichkeit am Oberrhein geworden. Es ist keine vornehme Hofkunst, aber der bäurische Meister hat hier mit derber Kraft sich bemüht, in seinen wüsten Gesellen eben soviel Ausdruck und Leben darzustellen, als es seinem noch dumpfen Empfinden nur aufging.

In der Aufeinanderfolge der Skulpturen ist eine gewisse Reihenfolge sorgsam eingehalten. In der ersten Koje sind bayrische nnd Tyroler Werke aufgestellt, in der zweiten hauptsächlich schwäbische, in der dritten fränkische Werke. Über den ganzen Raum verteilt sind die fünfzehn wundervollen, leider zum Teil etwas stark restaurierten Büsten, die aus der Fuggerkapelle in der Annenkirche zu Augsburg stammen, Arbeiten des Adolf Daucher (oder Dauher, wie wir ihn jetzt nennen sollen)von Augsburg. Die unvergleichliche Serie der Büsten, von denen einige durch männliche Kraft und durch den Ausdruck des zartesten Liebreizes zu den Schönsten gehören, was die beiden ersten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts in Süddeutschland überhaupt geschaffen, ist leider etwas auseinandergerissen; der imposante Eindruck wird dadurch geschmälert. Nur auf einige der neueren Erwerbungen soll hier noch hingewiesen werden. Da ist am Eingang aus der Sammlung des Berliners Karl Becker ein Tiroler heiliger Papst — eine charaktervolle Arbeit im Stile des Michael Pacher, die 1898 in Berlin auf der Renaissance-Ausstellung auffiel — in alter Bemalung als Gegenstück zu der reich bewegten Madonna mit der üppigen, überreich aufgerefften Gewandung. In der mittleren Koje sind die vier Altarflügel des Bernhard Striegel mit ihren Heiligenpaaren jetzt wieder vereinigt sämtlich aufgehängt. Zwischen zweien von ihnen steht die entzückende schwäbische Madonna in dem Typus der Mantelmadonna, der Jan Veth kürzlich in »Kunst und Künstler« einen so fein empfundenen Lobpsalm gewidmet hat. Auf der anderen Seite die früheste beglaubigte Arbeit Tilman Riemenschneiders, die 1902 erworbene Reliefplatte aus Schloß Mainberg vom Jahre 1490: Christus der Magdalena im Garten erscheinend. Das dazu gehörige Stück befindet sich in Berliner Privatbesitz. Unter den Neuerwerbungen weiter ein heiliger Eligius als Hufschmied, eine ganz genreartige, schlichte Darstellung, dann das sitzende Bild eines fränkischen heiligen Bischofs in alter Polychromie, in der Art der Darstellung noch mit Anklängen an das 14. Jahrhundert. Endlich ein heiliger Georg aus der Mitte des 15. Jahrhunderts, eine süddeutsche Arbeit, außerordentlich fein in der alten Polychromie, mit den dezenten grauen, goldenen, silberigen und stumpfroten Tönen eine fast japanische Farbenharmonie darbietend.

In dem rechts anstoßenden großen Raum ist an der Schmalseite die große Westempore aus der Benediktinerkirche zu Kloster Gröningen eingemauert, die den ganzen Raum beherrscht. Das aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts stammende Werk mit Christus als Weltrichter zwischen den Aposteln ist in jener festen Stuckmasse ausgeführt mit Resten alter Bemalung, wie sie gleichzeitig eine ganze Gruppe in Obersachsen aufweist, in Hamersleben, in Hecklingen und vor allem an den Chorschranken in der Michaeliskirche zu Hildesheim und in der Liebfrauenkirche zu Halberstadt. An den Wandflächen ist alles aufgestellt, was von romanischen und im eigentlichen Sinne gotischen Skulpturen im Museum vorhanden ist, durchweg auserlesene und ausgesuchte Stücke. Zwischen ihnen die frühesten Werke der deutschen Tafelmalerei, — die die Berliner Sammlung glänzender vertreten zeigt als irgend eine andere — die beiden schon in der alten Aufstellung zwischen den Skulpturen aufgehängten Soester Antependien, das eine in dem stark byzantinisierenden Stile mit den drei Medaillon-Darstellungen und das andere in jenem manierierten zipfeligen Stile, wie er um die Mitte des Jahrhunderts in Westfalen sowie am Niederrhein herrscht, und wie er sich in Soest vor allem in den Wandmalereien in St. Maria zur Höhe ausspricht. Aus dem Provinzialmuseum zu Münster zurückgekehrt ist der große, der sächsischen Schule des 13. Jahrhunderts angehörige und aus Quedlinburg stammende, kleeblattartige Altaraufsatz, der im vorigen Jahr auf der kunsthistorischen Ausstellung in Erfurt erschien.

Endlich ist noch ein ganz neues Werk hinzugekommen, das hier zum ersten Male ausgestellt ist: die Glatzer thronende Madonna. Das Werk, das der böhmischen Schule um 1350 angehört, zeigt einen ganz erstaunlichen Farbenreiz und ist von herrlichster Erhaltung. Alle die westlichen und südlichen (italienischen) Einflüsse, die in der böhmischen Schule mitsprechen, haben hier zusammengewirkt, um ein Werk von so hohem künstlerischen Reiz zu schaffen. Von entzückender Feinheit sind die Engelsfigürchen, die in der Architektur ihr Spiel treiben, von wunderbarer Brillanz die hellen und leuchtenden Töne. Die etwas späteren Erstlingswerke der kölnischen Schule, so das aus einer kölnischen Kirche stammende Diptychon, das vor wenigen Jahren aus der Sammlung Robinson erworben ward und das in diesem Sommer die kunsthistorische Ausstellung zu Düsseldorf zierte, stehen mit den viel dezenteren und gedämpfteren Farben fast stumpf neben dieser lauten böhmischen Pracht.

In den drei zur Linken sich anschließenden Räumen sind die deutschen, französischen und nieder-

ländischen Skulpturen des 16. bis zum 18. Jahrhundert untergebracht. In der Mitte des ersten kleinen Raumes die große dekorativ wirkungsvolle Bronzekopie des Schlüterschen Großen Kurfürsten von Jakobi, dem Gießkünstler des Denkmals. An den Wänden die Arbeiten in feinem Stein, rechts der bekannte Hausaltar aus der Antoniuskapelle des Imhoffschen Hauses zu Augsburg von Hans Daucher in Kelheimer Stein, gegenüber Speckstеinreliefs und verwandte Arbeiten. Die Rückwand wird in ihrer Wirkung bestimmt durch die beiden großen

GOTISCHE SKULPTUREN IN VERBINDUNG MIT DEN FRÜHESTEN TAFELMALEREIEN

lebensvollen Büsten des bärtigen Willibald Imhoff, der ernsthaft den Ring in seiner Hand besieht, und seiner Ehefrau Anna, die die beiden Hände über dem Gebetbuch zusammengelegt hat, Schöpfungen des Niederländers Jan de Zar, die auch das Hausbackene in den Gestalten so vortrefflich wiedergeben. An der linken Wand auch die reizvolle Tonstatuette der sitzenden Maria mit dem Kinde an der Brust, vielleicht nur die Makette für ein größeres Werk, bei der Cranachs bekannte Komposition Pate gestanden hat.

Der nächste Raum mit dem gotisierenden Gewölbe ist vielleicht der am wenigsten günstige für die Aufstellung von so feinen und auserlesenen Werken der Kleinkunst, wie sie in ihm neben den größeren Skulpturen und Gemälden untergebracht sind. Der Eindruck der ganzen Dekoration ist dagegen ein höchst geschickter und bedeutender. Die Langswände beherrscht der mächtige westfälische Flügelaltar von dem sogenannten Meister von Schöppingen. Die Mitteltafel war längst im alten Museum aufgestellt, jetzt sind die Flügel wieder damit vereinigt, die an das Provinzialmuseum in Münster abgegeben waren. Das in der alten Lebhaftigkeit und Frische der Farben leuchtende Bild ist hier von überraschender Wirkung. Zwei der feinsten rheinischen Tafeln, die Muttergottes im Grünen vom Meister des Marienlebens und die Anbetung des Kindes vom Meister der Glorifikation, sind durch dieses große Stück freilich arg gedrückt und treten ziemlich zurück. In der Mitte des Raumes erhebt sich der schöne bronzene Springbrunnen aus der Werkstatt Peter Vischers, hoch aufgestellt, so hoch, daß man die feinen drei nackten weiblichen Figürchen ungezwungen bewundern kann, die am Halse des Fußes unmittelbar unter dem Becken zwischen den Delphinenköpfen stehen. In die Fenster sind die wundervollen

BLICK IN DEN SAAL DER DEUTSCHEN MITTELALTERLICHEN PLASTIK

Glasgemälde nach den Entwürfen von Hans Baldung eingelassen, die aus der Sammlung Douglas erworben waren. Sie kommen in ihrer brillanten und kräftigen Farbengebung hier, zumal an etwas düsteren Tagen, vortrefflich zur Geltung, aber der an sich schon ungünstige Raum verliert dadurch vieles und kostbares Licht, und die an den abgeschrägten Ecken neben der Fensterwand aufgestellten Wandschränke werden wohl an trüben Wintertagen sich in ein geheimnisvolles Helldunkel einhüllen, dem auch das Luxferglas in den Fenstern nicht völlig steuern kann.

Was das Museum an Elfenbeinwerken des frühen und des späten Mittelalters, sowie der Renaissancezeit besitzt, ist in Vitrinen zu anmutigen Gruppen vereinigt. Erst jetzt, nachdem die byzantinischen und sonstigen Arbeiten abgetrennt sind, sieht man, welche Fülle und welche geschlossene Reihe an Elfenbeinarbeiten das Berliner Museum besitzt; geschickte und glückliche Erwerbungen der letzten Jahre haben hier die letzten Lücken ausgefüllt. Der vortreffliche Elfenbeinkatalog von Wilhelm Vöge, der nach Bodes Angaben diese gesamten Räume liebevoll und feinsinnig aufgestellt hat, hat hier auch schon das wissenschaftliche Rüstzeug für diese Gruppe geliefert. Eine ganze Reihe wertvoller und kostbarer Werke der späten Plastik in den verschiedensten Techniken ist in dem unglücklich schmalen Treppenraum daneben auf dem Gang aufgestellt, und die feinen Buchse, Speckstein-arbeiten, Bronzen und Plaketten, die in der mittleren Vitrine des gewölbten Raumes untergebracht sind, sind leider bei dem wenig günstigen Licht nur zur Hälfte sichtbar. Gerade in diesen Werken der Kleinplastik liegt aber eine Hauptstärke der Berliner Sammlungen. Es sind hier ausschließlich Arbeiten der besten Qualität vereinigt, nicht mit Kuriositäten und historischen Reliquien gemischt wie in den alten Kunstkammern — und aus dem 16. Jahrhundert sind wohl alle hervorragenden Schulen und Meister vertreten. In nichts sprechen Erfindungslust und Schönheitssinn der deutschen Renaissancekünstler so lebhaft wie in diesen kleinen Werken.

Diese ganze Abteilung der nordischen Plastik ist wohl die, die noch am lautesten nach Erweiterung und Ergänzung ruft, und gerade nach der Vollendung der Aufstellung im Kaiser Friedrich-Museum fällt das Mißverhältnis gegenüber der italienischen Abteilung um so schneidender auf. Das Niveau der plastischen deutschen Abteilung ist dabei durchschnittlich ein sehr hohes, ebenso hoch wie bei den Italienern, und die Aufnahmebedingungen sind schärfere gewesen als bei den Stucchi duri der langen italienischen Säle: die ersten und feinsten der deutschen Arbeiten dürfen sich ruhig neben die italienischen wagen. Man stelle einmal jene entzückende schwäbische Mantelmadonna neben die vielgerühmte sitzende Madonna von Benedetto da Majano; den Ruhm der vollendeteren Formen, der runderen schöneren Bildung wird niemand dem italienischen Werke absprechen, aber an Tiefe und Reinheit des Ausdrucks, an Innigkeit und Keuschheit der Empfindung stellt das deutsche Werk den Italiener wieder in Schatten. Ausländische Besucher, die hier in der ersten hauptstädtischen und der ersten norddeutschen Sammlung ein Bild von der ganzen deutschen Plastik zu bekommen hoffen, werden in etwas enttäuscht sein. Man kann wohl einwenden, daß die Vorführung dieser Kunst den provinzialen Museen überlassen sei, und daß hier Hannover und Köln, Breslau und Münster eintreten müssen, denen man ja auch die Vorführung ihrer einheimischen Malerschulen fast ausschließlich überlassen hat. Was die Königlichen Museen an den Werken solcher Provinzialschulen besaßen, das haben sie sogar an die Provinzialmuseen abgegeben. Es sind nur ausgesuchte Proben, freilich von allem das Beste, was hier vorgeführt wird, während die kleinen, durchaus provinzialen norditalienischen Schulen des Trecento doch beispielsweise in der Gemäldegalerie recht ausführlich vertreten sind. Gerade gegenüber diesem Überwiegen der italienischen Abteilung wird es eine künftige Ehrenpflicht sein, auch die deutsche weiter auszubauen; sie ist ja zum großen Teil erst eine Schöpfung Bodes.

Was ganz fehlt, das sind die großen und für den Norden so überaus charakteristischen figurenreichen Schnitzaltäre; nur aus Süddeutschland ist eine stattliche Anzahl kleinerer Altäre, durchweg von sehr hoher künstlerischer Qualität, vorhanden. Es wird ja auf diesem einen engen Gebiete ein Wetteifern etwa mit dem Museum schlesischer Altertümer in Breslau nie möglich sein, aber es dürfte doch nicht ausgeschlossen sein, ein gutes Werk der schlesischen Schule, eines der mitteldeutschen oder rheinischen Richtung und endlich einen jener massenhaft hergestellten, aber in so virtuoser Technik ausgeführten Antwerpener oder Brüsseler Altäre des beginnenden 16. Jahrhunderts zu erwerben, die ja bis über das ganze Ostseegebiet verstreut sind. Wenn es jetzt sehr schwer hält, in Deutschland ein Stück ersten Ranges zu finden, so ergibt sich vielleicht die Gelegenheit, in Schweden, in den baltischen Ostseeprovinzen eines zu kaufen. Man darf für eine Sammlung solcher Altäre gar nicht an einen Vergleich mit dem bayrischen Nationalmuseum oder mit dem Nürnberger Germanischen Museum denken; die Zeit, in der solch große Werke erworben werden oder in Museen gerettet werden konnten, ist schon seit Jahrzehnten vorüber, aber die Bedeutung des Berliner Zentralmuseums verlangt hier doch eine breitere Behandlung dieser wichtigen und so reichen Kunst. Freilich: wohin mit so großen Stücken? Der der deutschen Plastik zugefallene Raum ist hier viel zu eng. Über kurz oder lang wird man die gut beleuchteten, glücklich disponierten Säle, in denen jetzt die Münzsammlung untergebracht ist, doch noch der Skulpturenabteilung zuweisen müssen. Und auch der armen Abgußsammlung nach nordischen und italienischen Skulpturen, die sich jetzt in allzu engen Räumen herumstoßen lassen muß, schlägt vielleicht bald einmal die Erlösungsstunde. Wann wird endlich nach dem Vorbilde des Trocadéro Berlin das große Abgußmuseum geschenkt werden, das längst schon eine gebieterische Forderung der vergleichenden Kunstwissenschaft ist?

PAUL CLEMEN.

VII. DIE DEUTSCHEN GEMÄLDE

In dem einzigen großen Oberlichtsaal, der im alten Museum den Deutschen Bildern gewidmet war, bekam man von der Bedeutung und dem Reichtum dieser ganzen Schule doch einen überzeugenden Begriff, wenn der künstlerische Eindruck auch trotz aller Umstellungen ein unbefriedigender blieb. Unmittelbar am Eingang begann die Reihe mit den frühesten rheinischen und westfälischen Meistern, um dann in den Werken Dürers und Holbeins zu gipfeln. An der einen Schmalwand dominierte in der Mitte der Dürerschen Werke die herrliche Madonna mit dem Zeisig, in der Mitte der Längswand Holbeins Georg Gize. Auf einen Blick läßt sich in der Neuaufstellung diese Reihe nicht mehr übersehen. Man hat nicht mehr den Eindruck einer geschlossenen Entwickelungsreihe, einer durch drei Jahrhunderte fast sich hinziehenden und sich immer steigernden Tradition. Der ganze Nachdruck ist auf die Hauptmeister aus dem goldenen Zeitalter gelegt, die allein in die Gemäldegalerie Aufnahme gefunden haben. Alle früheren Werke, die älteren Franken und Schwaben, die Werke der älteren rheinischen und westfälischen Kunst sind in die Sammlung der Skulpturen aufgeteilt. Die meisten wirken dort ohne Zweifel günstiger, ihr Wert wird durch die Nachbarschaft verwandter Skulpturen gehoben, einzelne freilich erscheinen dort etwas verloren und versteckt. Was die Museumsverwaltung bei dieser Aufstellung bezweckte, war außer der dekorativen Gesamtwirkung der Wunsch, die engen Beziehungen zwischen Plastik und Malerei in den einzelnen Hauptprovinzen der deutschen Kunstentwickelung zu veranschaulichen. Das ergibt zum Teil die interessantesten und merkwürdigsten kunstgeschichtlichen Parallelen. Man wird hier immer wieder vor die Frage gestellt, ob die Malerei oder die Plastik den neuen Stil, die neuen Typen zuerst geschaffen und welcher hier die stärkere Ausdrucksmöglichkeit eignet. Aber dabei ist freilich die Entwickelung für die Malerei selbst zerrissen und zerschnitten. Hat Meister Berthold von Nürnberg beispielsweise nicht doch noch mehr Bedeutung als künstlerischer Urahn Dürers, denn als Vergleichsstück mit ein paar fränkischen Figuren? In die Gemäldegalerie ist nur aufgenommen, was an Bildern etwa heute ein fortgeschrittener Sammler kaufen und am höchsten einschätzen würde. Um die Bedeutung der Abteilung zu ermessen, muß man diese im Erdgeschoß liegenden Säle eben mit in Betracht ziehen.

Drei kleine Kabinette sind es, die im ersten Stockwerk der deutschen Malerei gewidmet sind. Das erste birgt fast alle Perlen der Sammlung, und es ist freilich ein unvergleichlicher Raum, wie ihn kein deutsches Museum wieder besitzt. An der Mitte der Rückwand (freilich in nicht ganz vollkommener Beleuchtung, weil das Glas über den Bildern blendet) Dürers Madonna mit dem Zeisig in all ihrer wundervollen Farbenfrische zwischen den Porträts des alten Holzschuher und des alten Muffel. Über dem Mittelstück die etwas bunte und harte anbetende Madonna, rechts oben das Dürersche Mädchenbildnis von 1507 und links dazu als Gegenstück der Greisenkopf von Hans Baldung. Es ist der Ruhm und der Vorzug der Berliner Galerie, daß sie gerade die glücklichste Lebenszeit Dürers reicher als irgend eine andere Sammlung illustriert, seinen venezianischen Aufenthalt, in dem er sich als ein Gentiluomo fühlte, und während dessen unter dem Einfluß der südlichen Sonne und in der endlich erkämpften Bewunderung der Malerkollegen aus der Lagunenstadt in dem durch die Sorgen niedergedrückten Manne zum erstenmal der Künstlerstolz erwachte. Es war einer der glücklichsten Coups Bodes, die Madonna aus dem Besitz des Marquis of Lothian zu erwerben. Ist das Bild doch, das unter Aloys Hausers Händen seine Auferstehung gefeiert hat, neben dem Rosenkranzbild in Prag die vollkommenste Komposition des Meisters, und da das Prager Bild eine Ruine oder schlimmer als eine Ruine, eine restaurierte Ruine ist, das einzige Werk, aus dem in aller Unmittelbarkeit Dürers Ringen nach der vollen und weichen Formenschönheit der Italiener sich offenbart. Jenes kokette Bildnis eines blonden Mädchens in dem roten Barett, das man auf den ersten Blick für einen jungen Burschen halten könnte, kommt hinzu, vor allem aber das 1893 aus englischem Privatbesitz in London erstandene herrliche Frauenporträt. Die Züge sind so deutsch, daß man an eine deutsche Kaufmannsfrau, eine Nürnbergerin oder Augsburgerin in Venedig, denken möchte, etwa an die Gattin eines der reichen Kaufherrn aus dem Fondaco dei Tedeschi. Oder sollte es die Agnes Dürerin sein, worauf das A D im Brustlatz, das schwerlich eine Meistersignatur ist, schließen ließe? Dieses Bildnis hängt in einem breiten Rahmen, der ganz mit dünnem Renaissanceranken bemalt ist. In der Mitte der rechten Seitenwand darüber der große farbige Baldungsche Altar mit der Anbetung der Könige, zur Seite drei der Altdorfer. Das feine Bildchen mit der Ruhe auf der Flucht ist in der glücklichsten Beleuchtung zu studieren. Dem treuherzigen Regensburger Meister geht hier die Phantasie mit seinem Renaissanceformenschatz durch. Mit entzückender Kindlichkeit planscht der Christusknabe in dem breiten Wasserbecken, und eine ganze Menge kleiner dicker Putten krabbelt um diese Fontaine in munterem Spiele herum. Auf der gegenüberliegenden Wand, in der Mitte, eines der Hauptstücke der Sammlung, der Kaufmann Georg Gize von Holbein. Auch dieses brillant sichtbar. In der Charakteristik der schönen männlichen Erscheinung wie in der wunderbar minutiösen Ausführung der überreichen Beigaben doch das vollkommenste und vielleicht das deutscheste Porträt, das Holbein geschaffen. Daneben wieder zwei Altdorfers: die Kreuzigung und die entzückende Geburt Christi mit der Nachtstimmung und dem Paar, das sich hier in die zertrümmerte eingestürzte Hütte geflüchtet hat,

LUKAS CRANACH. RUHE AUF DER FLUCHT

AUS DEM KAISER FRIEDRICH-MUSEUM ZU BERLIN

love among the ruins. Die drei übrigen Holbein-Porträts und Ambergers Bildnis des Kosmographen Sebastian Münster bilden gewissermaßen die Pfeiler, die diese Längswand zusammenhalten.

Vor den abgeschrägten Ecken sind nur noch zwei Perlen aufgehängt unter dem unerfreulichen Kurfürst Friedrich dem Weisen von Dürer: der feine kleine Martin Schongauer, der noch Eigentum des Kaiser Friedrich-Museumsvereins ist: Die Anbetung des Kindes, und gegenüber eines der allerköstlichsten deutschen Bilder überhaupt: Lukas Cranachs frühestes datiertes Werk: Die Ruhe auf der Flucht, die Konrad Fiedler aus dem Palazzo Sciarra für Deutschland gerettet hatte und die jetzt von seiner Witwe — der Tochter Julius Meyers, des verdienten Leiters der Berliner Gemäldegalerie in den siebziger Jahren — dem Museum übergeben ist. Es stammt aus dem gleichen Jahre wie Dürers Anbetung der Könige in den Uffizien, und an Farbenfrische wetteifern sie beide miteinander. Einen Vorläufer der schönsten Bilder Böcklins hat das Werk Karl Woermann genannt; ganz einzig ist der Zusammenklang der Landschaft mit der Figurengruppe, der ganz Mutterglück atmenden Madonna und dem nachdenklichen, ernsten, ein wenig verdrießlichen Joseph. In welcher allerliebsten Frische sind die Engel gegeben, die drei ernsthaften, musizierenden, bekleideten Knaben, die sich alle Mühe geben, nicht aus der Fassung zu kommen, zwischen die sich der kleine Nackedei drängt, und die drei nackten Kerlchen zur Linken. Dem Zweiunddreißigjährigen müssen hier schon Einflüsse der oberitalienischen Renaissance zugeströmt sein.

DIE GLATZER MADONNA

In den zwei deutschen Kabinetten nehmen die Mitten der Längswände Stücke ein, die mehr gegenständlich amüsant sind, die aber von alter Zeit her gute Bekannte des Berliner Publikums sind. Es sind die beiden Cranachtafeln mit dem jüngsten Gericht und dem Jungbrunnen. Das Triptychon mit dem jüngsten Gericht schwelgt ganz in Höllenphantasien und kopiert hier eine der großen Teufeleien mit der Versuchung des heiligen Antonius von Hieronymus Bosch. Die Phantasie ist hier eine ebenso unerschöpfliche wie schrankenlose, und um wieviel derblustiger geht es hier zu als bei Rops und Beardsley, bei denen selbst die Teufel müde sind, marode und malcontent ausschauen. Gegenüber Cranachs Jungbrunnen; Alt und Jung hat von je seine Freude daran gehabt, wie die alten Vetteln hier heranschleichen, in Wagen, Tragbahren und Schubkarren herangeschleppt werden, wie sich in der Mitte am Wasser die Metamorphose vollzieht und wie dann die Jungferchen sehr rasch und sehr ausgiebig sich der wiedergewonnenen Jugend erfreuen. Ein paar Cranachs sind an den Wänden noch verstreut. Links neben dem Bildnis des ehrenfesten Johannes von Ryth von Barthel Bruyn Apollo und Diana und Adam und Eva, die anmutige Gegenstücke darstellen. Gegenüber die beiden Hieronymi, der echte Kirchenvater und der Kardinal Albrecht von Brandenburg als solcher kostümiert. An der einen Schmalwand neben der Tür unter dem schönen Georg Breu Altdorfers kleine Landschaft mit der Satyrfamilie, in der Schwind und Thoma schon zu spuken scheinen. Hinter diesem Kabinett nun ein kleines, etwas arg vollgestopftes Oberlichtsälchen. Geradeaus in schönem alten eingelegten Rahmen die Anbetung der Könige von Hans von Kulmbach, eines der besten Bilder der Dürerschule, das deren koloristische Vorzüge vereinigt zeigt, dazu Hans Baldung und Georg Pencz. Die übrigen Süddeutschen und Mitteldeutschen des 16. Jahrhunderts an der Wand links. Als Gegenstücke wieder zwei Cranachs, beidemale die Liebesgöttin mit dem schalkhaften Amorknaben zeigend. Die Gegenüberstellung auch für den Wechsel und Wandel in Cranachs

Schönheitsideal sehr charakteristisch. Die Meister des beginnenden 16. Jahrhunderts sind eben nicht besonders vertreten. Das größte koloristische Genie, der gewaltige Grünewald, fehlt vollkommen, und auch von den Meistern zweiten Ranges unter den Süddeutschen und den Nordwestdeutschen möchte man gern noch ein paar Tafeln zur Ergänzung sehen: vielleicht daß hier ein glücklicher Kauf in künftigen Jahren ergänzt, was jetzt in großen Zügen angestrebt erscheint.

PAUL CLEMEN.

VIII. DIE NIEDERLÄNDISCHEN GEMÄLDE

Die Sammlung niederländischer Bilder hat gegenüber ihrer Aufstellung im alten Museum am wenigsten in die Augen fallende Änderungen aufzuweisen. Schon der Umstand, daß bei ihr nicht der Doppelzweig von Plastik und Malerei vorhanden ist wie in der italienischen und der deutschen Abteilung, hat die Möglichkeit der Veränderungen sehr verringert. Die einfache Verteilung in kleine Kabinette und einige größere Säle war hier wieder das Gegebene, und nur die Zusammenstellung im einzelnen, die Art des Hintergrundes und die Beleuchtung konnten modifiziert werden.

Die Beleuchtung ist im ganzen hier stärker als im alten Museum, in der Reihe der Kabinette schon dadurch, daß volles Seiten- und volles Oberlicht vorhanden sind, und man nun dem Bedürfnis nach das eine oder das andere dämpfen kann. Wie sich die Wirkung dieser Einrichtung in der Praxis herausstellen wird, muß erst die künftige Beobachtung zeigen.

Eine andere Neuerung ist die grüne Tapete, welche die Wände der Kabinette bedeckt. Die Tapetenfrage ist wichtig und schwer zu lösen. Soll die Tapete möglichst indifferent dem Bilde gegenüber sein oder soll sie seinen Ton heben? Mir scheint das erstere richtiger. Und wenn sie in einem bestimmten Verhältnis zu einem der aufzuhängenden Gemälde steht, so steht sie zu einem anderen eben in einem anderen Verhältnis, es handelt sich im besten Fall also um einen Kompromiß. Sammelt man in einem Kabinett Gemälde von ähnlicher Farbenwirkung und ähnlicher Größe, so könnte man diesen Kabinetten auch ihre bestimmten Tapeten geben, eine für die Bilder des Frans Hals, eine andere für Rembrandt, eine dritte für bestimmte Landschafter, eine vierte für die bunten Frühniederländer u. s. w. Das gibt aber in sich wieder eine bunte Reihe, die man im Kaiser Friedrich-Museum, wie es scheint, vermeiden wollte, und so ist ein letzter Kompromiß nötig gewesen, und das Resultat war ein nicht sehr warmes, ziemlich intensives Grün. Nur die beiden großen vlämischen und der große holländische Saal machen mit Rot eine Ausnahme davon. Auch das Muster der Tapete ist nicht ohne Bedeutung, für sehr kleine Bilder ist es vielleicht etwas groß geraten. Richtig sieht man ein Staffeleibild ja aber doch erst, wenn man sich soweit konzentriert hat, daß man es ohne Umgebung aufnimmt.

Die dritte Variable endlich, die Zusammenstellung der Bilder, muß man bei einem Rundgang im einzelnen verfolgen.

Vom Treppenhaus betritt man rechts im Oberstock den Flügel der niederländischen Gemälde. Die Bilder sind im großen und ganzen in chronologischer Reihenfolge verteilt, und bei einem Gang durch die lange Flucht der Kabinette und der anstoßenden größeren Säle hält man Schritt mit dem Entwickelungsgang der Malerei. Allerdings wird der größte Teil der Besucher gemäß der Baudisposition mit den spätesten Sälen an der entgegengesetzten Seite beginnen.

Die Reihe setzt ein mit den Brüdern van Eyck, und die Sammlung kann gleich ihren höchsten Trumpf ausspielen, den Genter Altar. Dieser hat schon verschiedene Phasen durchgemacht in der Art, wie er aufgehängt worden ist. In dem ursprünglichen Zusammenhang seiner Teile, wie er an dem Originalplatz in Gent stand, war er selbst, wenn man alle fehlenden Teile durch Kopien ersetzte, nicht aufzustellen, da dann entweder nur die Innen- oder die Außenansicht zur Zeit sichtbar und ein beständiges Bewegen notwendig gewesen wäre. Bei den doppelseitig bemalten Tafeln hatte man sich früher damit geholfen, daß man sie in die Wand zwischen zwei Kabinette einließ, so daß sie von beiden Seiten sichtbar waren. Auf der einen Seite wurde aber dadurch die Stellung der Flügelteile zueinander umgekehrt. Seitdem die Seiten nun auseinander gesägt sind, wäre es allerdings möglich, mit Hilfe der Kopien, die Ansichten des geschlossenen und des geöffneten Altars in ihrer Vollständigkeit getrennt und gleichzeitig zu geben, dann käme man aber in die Lage, die besten Originalstücke wie die Verkündigung und die musizierenden Engel hochhängen zu müssen und so den Vorzug wieder aufzuheben, der gerade daraus hervorwächst, daß sich das Bild im Museum und nicht mehr an seinem ursprünglichen Platz befindet, den Vorzug, das Werk deutlich zu sehen und aus nächster Nähe studieren zu können. Man breitete daher die Stücke im alten Museum an einer langen Wand aus, gut für das Studium, weniger befriedigend für den Gesamteindruck. Der ist in der neuen Gestaltung günstiger.

Zunächst hat man hier das Werk ganz für sich. Dann sind Außen- und Innenansicht in der Erscheinung voneinander isoliert. Die Ansicht des Altares mit geschlossenen Flügeln war vom Künstler möglichst einfach in den Farben gestimmt, neben den Grisaillefiguren der beiden Johannes war die Verkündigung möglichst unter der Herrschaft der weißen und grauen Nüancen gehalten und selbst die farbigen Porträts waren ganz ausgeglichen und den Steinnischen eingeordnet. Diesen gedämpften Tönen gegenüber entfaltete sich

DER GROSSE RUBENSSAAL

KABINETT DES FRANS HALS

beim Öffnen die Innenseite in größter Farbigkeit. Während im alten Museum die farbigen musizierenden Engel der Innenseite dicht neben die Verkündigung der Außenseite zu stehen kamen, gegen die Absicht des Malers, sind die Engel jetzt auf die Abschrägungen der Mittelwand neben die übrigen Innenstücke gerückt, so daß man dort fast alles beisammen hat, die Außenbilder sind dagegen auf die beiden Seitenwände verteilt, die untere Hälfte mit Stifterpaar und Johannesfiguren auf die eine, die Verkündigung, bei der jetzt durch eine Kopie der fehlenden schmalen Mittelteile (in Brüssel) das Interieur zur Vollständigkeit ergänzt worden ist, auf die andere Seite.

In dem nächsten Kabinett hat man eine Blütenlese kleiner altniederländischer Bilder zusammengestellt, wie sie sich an keinem Ort der Welt auf so geringem Raum beisammen findet, links eine holländische Wand mit dem einzigen beglaubigten Ouwater in der Mitte und zwei authentischen Bouts zur Seite, den Flügelstücken des Löwener Abendmahlsaltares, rechts eine flandrische Wand mit der Eyckschen Kreuzigung zwischen zwei Erwerbungen neueren Datums, dem Täufer in der Landschaft von Gertgen van Sint Jans und der kleinen Beweinung Christi unter dem Kreuz mit einem knieenden Stifter. Gerade das letzte Bild zeigt in der neuen Umgebung seine guten Qualitäten. Es leuchtet in auffallender Weise zwischen den anderen Bildern hervor. Wer mag es sein? Die Komposition scheint von Roger van der Weyden und findet sich mehrfach wiederholt, die Landschaft trägt mehr den Charakter des Meisters von Flemalle, an den auch der Faltenwurf erinnert. Die Anatomie des Körpers Christi ist nicht gut genug für Roger. Der sehr gedämpfte Farbenkomplex des hellroten Madonnenmantels mit dem Gelb des Christuskörpers zwischen den beiden starken Noten des Blau und Rot der Seitenfiguren ist etwas ganz Ungewöhnliches.

An diese Mitte reihen sich Porträts und Madonnenbilder, Porträts von Petrus Christus, Roger (Schulbild?), Meister von Flemalle und Memling. Es sind alles Bildnisse, die innerhalb eines Menschenalters liegen, etwa zwischen 1440 und 1470, und gerade dieser kleine Komplex ist durch die erstaunliche Verschiedenheit belehrend über die Mannigfaltigkeit des künstlerischen Sehens, die sich schon während dieser ersten großen Phase zeigt, das ganz zusammenfassende, vereinfachende und schon mit raffinierten Reflextönen ausgestattete Porträt der angeblichen Lady Talbot von Petrus Christus, das sich an die spätesten Bilder von Jan van Eyck, wie das Porträt seiner Frau in Brügge und den Berliner Arnolfini anschließt, neben den in drastischer Plastik modellierten Köpfen des Flemallemeisters und dem frühen Memling, der durch das feine detaillierte und malerische Oberflächenstudium wieder zu der frühen Art des Jan van Eyck zurückkehrt.

Darüber erscheint dann das große Fouquetporträtstück fast wie ein Resümee all dieser Studien in einer gewissen vergrößernden Breite. Mit einem Schlage erhält man auf diese Weise eine Orientierung. Zwischen die Porträts sind drei Madonnenbilder eingestreut, und die Inkonsequenz, die eine holländische Madonna auf die südniederländische Seite gesetzt hat, ist sehr willkommen, denn so haben wir den steiflinigen Bouts neben dem stark modellierenden Roger und dem sanften Memling.

Nach dem Haupteindruck des Meisters van Eyck im Kabinett des Genter Altares wird man hier wieder zu ihm zurückgeführt durch seine kleinen Bilder. Sie hängen an den schmalen Schrägeckseiten, die den Ecken vorgesetzt worden sind und die in ihrem architektonischen Zusammenhang mit der oberen Raumbildung häßlich, für das Vorführen der Bilder aber praktisch sind. Nur dürfen sie nicht zu dicht besetzt sein, weil dann die Rückseite des betreffenden Kabinetts leicht überladen aussieht. An ihnen bietet sich der Bildeindruck dem Eintretenden am ungestörtesten und an ihnen müssen daher eigentlich die Dinge hängen, auf die man stolz ist. So präsidiert denn auch an der einen Seite der Mann mit der Nelke, dem der neue Platz vielleicht hilft, seine Gegner zu besiegen. Sein Pendant auf der anderen Seite ist eine neue Erwerbung, die im alten Museum noch nicht ausgestellt war, eine Madonna von Gerard David. Sie gehört seiner mittleren Zeit an. Im Typus paßt sie noch ganz zu den Bildern dieses Raumes, ähnelt sogar merkwürdig den Madonnenköpfen Rogers, in der Landschaft dagegen ist schon eine Wandlung angebahnt zur späteren Zeit, das Grau in seinen Nüancen macht sich dort mehr bemerkbar und wird auch in der Gewandung der Madonna stärker betont. Das Bild zeigt die Halbfigur der sitzenden Maria, die im Begriff ist, das Kind zu nähren. Ein erzählendes Element tritt durch den Hintergrund in dies Andachtsbild, denn die Hauptfigur bildet nur eine Episode auf der Flucht der heiligen Familie, die in der Landschaft dargestellt ist. Interessant ist es, die breiten festen Baummassen, die eine beabsichtigte geschlossene Folie für den roten Madonnenmantel bilden, mit dem detaillierten und mehr ornamentalen Pflanzenspiel zu vergleichen, das auf der darüber hängenden Eyckschen Komposition demselben Zweck dient.

Auf der Rückwand, der ungünstigsten in bezug auf die Lichtverhältnisse, hängen um die Kreuzigung des Flemallemeisters Bilder von Malern geringerer Bedeutung.

Der Gerard David leitet über in das nächste Kabinett, das den Anfang des 16. Jahrhunderts repräsentiert. Die linke Wand allerdings gehört durch Rogers Bladelinaltar und die Triptychonflügel des Petrus Christus noch ganz dem 15. Jahrhundert an, und man tut am besten, von ihr aus gleich den dahinter liegenden größeren Saal zu betreten, in dem diejenigen altniederländischen Bilder Platz gefunden haben, die schon ihrer Ausdehnung wegen nicht in die Kabinette passen. Mit großem Geschick hat man hier wenigstens drei Wänden einen ganz einheitlichen Charakter gegeben.

Die alte Kopie der großen Rogerschen Kreuzabnahme hängt wie zuletzt im alten Museum über dem neuen van der Goes, der ungefähr dieselbe Breite

besitzt, und da dieser zu seinen Seiten den Johannesaltar und den Middelburger Altar Rogers hat, so ist der Meister ganz von seinem Vorgänger umschlossen. Das bringt seine Eigenheiten stark zum Ausdruck. In der Buntfarbigkeit paßt er im Gesamteindruck noch vollständig zu den Bildern Rogers, im einzelnen aber sind die Farben feiner differenziert, stärker der Luftperspektive untergeordnet, auch ist das Ganze mehr nach Farben komponiert. Die Weichheit, welche dieses Spätwerk des Meisters charakterisiert, macht sich gegenüber der Schärfe Rogers stark geltend, ein ähnlicher nach beiden Seiten gerundeter Kompositionsabschluß tritt bei Goes wie bei der Kreuzabnahme Rogers deutlich hervor, der bedeutende Fortschritt in der Entwickelung aber liegt darin, daß die Differenzen der Raumtiefe innerhalb der Goesschen Gruppe viel größer und mannigfaltiger sind, als bei Roger, bei dem die Figuren stärker in gleichen Ebenen stehen. Auch die beiden mächtigen Propheten rechts und links, die gleichsam als Vordergrundkulissen dienen, deuten schon auf eine neue Zeit. Trotzdem bleibt die Komposition Rogers als die gewaltigere bestehen und beherrscht den Goes, so daß für die absolute Schätzung dieses letzteren nicht der günstigste Platz gewählt ist. Die Wand links ist dem Quintin Massys gewidmet, diejenige rechts anderen Meistern vom Anfang des 16. Jahrhunderts wie Scorel und Mabuse. Wendet man den Blick von der großen Rückwand zu diesen Seitenwänden, so ist sofort der Farbeneindruck ein ganz anderer, viel weniger bunt, das Graublau und Braun machen sich als Gesamtton viel stärker geltend und zeigen den Wandel im Geschmack. Auf der Massyswand tritt zum leuchtenden Rot der Madonna und des Hieronymus das feine gleichmäßige Blaugrün der Landschaft, das Braun des Interieurs, auf dem Bild der hl. Magdalena hat das Braun die ganze Figur durchsetzt. Das Sfumato Quintins klingt wieder in der Anbetung der Könige vom Meister des Todes der Maria und im Patinir, seine Pflege des Genrehaften in dem Dudelsackpfeifer eines Schülers, des Pieter Huys, das aus Stettin in die Galerie zurückgekommen ist. Auch die andere Kurzwand wird beherrscht durch die blauen und braunen Töne des großen Bellegambeschen Triptychons mit dem jüngsten Gericht und das schlichte groß empfundene Porträt Scorels. Das Nachtstück von Mabuse, Christus am Ölberg, bei dem die Mondscheinwirkung in der Landschaft überraschend gut wiedergegeben ist, kommt erst jetzt zur Geltung, da es im alten Museum auf der dunklen Wand des Ganges hing. Ein Porträt und eine Madonna ergänzen das Bild des Meisters und ein großes Paar nackter Figuren, Neptun und Amphitrite, in vollständig antikisierender Architektur sind aus dem Depot wieder in die Galerie gewandert (an die Eingangswand), so daß der Maler auch als Bahnbrecher für die antikisierende Richtung in einem der eklatantesten Beispiele zur Geltung kommt. Der Beschauer kann aus diesen Bildern ganz verschiedener Phasen des Meisters doch das allen Gemeinsame in der Modellierung heraussehen. Ein anderes mit Mabuse verwandtes Bild ist ebenfalls aus dem Depot geholt, daneben gehängt und gibt Gelegenheit, den Gegensatz der spielenden ornamentalen Renaissancearchitektur zur theoretisch korrekt sein sollenden des Neptunbildes zu beobachten. Im übrigen ist diese Eingangswand ungleichmäßiger als die andere, ihr Hauptbild ist der späte Gerard David mit der Kreuzigung, zu dem sich als neuer Bestand noch eine kleine Madonna in der Landschaft gesellt hat, ebenfalls ein späteres Bild (vielleicht nur Schulbild) in abgeschwächten Farben, das aus Düsseldorf zurückgeholt ist, so daß auch dieser Meister jetzt im neuen Museum vollständiger zur Erscheinung kommt als im alten. Noch mehr, wenn man die vier kleinen Heiligen hinzu rechnet, die sich in der Schenkung James Simon befinden, die ihrem Hauptinhalt nach auf der italienischen Seite aufgestellt ist.

Kehrt man nun zurück in das kleinere Kabinett, so trifft man die Holländer vom Anfang des 16. Jahrhunderts beisammen. Zu der selten großen Zahl von Bildern des Lukas von Leyden hat sich Cornelis Engelbrechtszen gesellt. Sein Bild der Dornenkrönung hing früher versteckt im Korridor, ist jetzt aber nicht nur gut sichtbar, sondern erhält noch einen besonderen Wert dadurch, daß ein zweites Bild desselben Meisters aus dem Depot hinzugekommen ist, das eine ganz andere spätere Phase seiner Entwickelung zeigt. Es ist die Berufung des Matthäus, ziemlich stark an einzelnen Stellen ausgebessert, im ganzen aber durchaus von ursprünglichem Charakter. Engelbrechtszen ist hier auf das stärkste beeinflußt von seinem Schüler Lukas van Leyden, dessen Entwickelung er folgt, und in der Farbe und Lichtbehandlung ist zwischen seinen beiden Bildern ein ähnliches Verhältnis wie bei Lukas zwischen dessen frühem Bild der Schachspieler und der späteren Madonna. Das kleine Triptychon von Jakob van Amsterdam und das Porträt des Mannes mit den weißen Handschuhen vom mutmaßlichen Mostaert vervollständigen den holländischen Komplex, zwischen den allerdings ein paar belgische Porträts eingestreut sind.

Die Rückseite dieses Kabinetts ist deswegen besonders bemerkenswert, weil auf ihr eine Reihe von Bildern angebracht sind, die im Depot lagerten, über deren Wiedererscheinen man aber zum mindesten aus kunstgeschichtlichen Rücksichten froh sein kann.

Bei dem Nachdruck, den man aus künstlerischen Interessen auf das 15. und 17. Jahrhundert zu legen hat, ist das 16. in seiner Mitte und zweiten Hälfte meist schlecht behandelt worden. Die manierierten italienisierenden Bilder, die affektiert posierten Gestalten und die übertriebenen Muskelmenschen sind allerdings unsympathisch, aber unter ihrem Deckmantel führen sich eine ganze Reihe von Faktoren ein, die die Malerei des 17. Jahrhunderts vorbereiten.

Die Lücke, die auch die Berliner Galerie in dieser Beziehung zeigte, ist durch die wieder ausgestellten Bilder im Kaiser Friedrich-Museum zum Teil ausgefüllt. Für das Studium der Landschaft tritt zu dem Patinir und dem kleinen Pseudo-Mostaert oder Ysenbrant jetzt das Bild von Cornelis Massys, eines Sohnes des Quintin. Das religiöse Motiv, die Ankunft der Eltern

RUBENS. DIANA UND NYMPHEN VON SATYRN ÜBERFALLEN

Christi in Bethlehem, tritt so sehr zurück, daß es kaum zu finden ist, die Staffage wirkt rein genrehaft, und die Landschaft mit ihrem schon zusammengefaßten blauen und braunen Tönen wird zur Hauptsache. Sie ist 1543 datiert. Der Einfluß der italienischen Pose ist außer durch den schon erwähnten Mabuse durch die Taufe Christi von Scorel gekennzeichnet, es tauchen Erinnerungen an den Schlachtkarton Michelangelos auf, die ganze Landschaft ist in Kulissen aufgebaut.

Im Wertgrade aber viel höher steht ein Fragment von dem Holländer Pieter Aertszen. Dieser hatte ein Gemälde für den Hochaltar der Oudekerk in Amsterdam gemalt, von dem nur noch Bruchstücke erhalten sind. Zu ihnen gehört auch die Berliner Tafel. Die Frau mit dem nackten Kinde auf der Schulter blickte zum neugeborenen Christuskind hinüber. Unter den ausgestellten Niederländern ist es das erste modern gemalte Bild, der Einfluß der Venezianer ist unverkennbar, links glaubt man ein Stück Bassano zu sehen, die Farben sind dort ganz breit, fast skizzenhaft aufgesetzt. Von diesem selben für Holland so wichtigen Maler ist im größeren Saal noch ein zweites und zwar bezeichnetes und 1552 datiertes Gemälde hinzugekommen, das in anderer Weise bedeutsam ist, nämlich in der genrehaften Auffassung der biblischen Erzählungen. Die Kreuztragung ist hier nur der Vorwand, um in einer Menge von kleinen Figuren uns allerlei aus dem täglichen Leben vorzuführen, den Gemüsewagen mit verkaufenden und schwatzenden Frauen, die Gefangennahme eines Spitzbuben, der seiner Familie entrissen wird, und daneben sind die Episoden der Schächer mehr in den Vordergrund gerückt, als die Begebenheiten Christi. Aertszen ist darin ganz die holländische Parallelerscheinung zum Pieter Brueghel in Belgien, von dem die Galerie leider noch kein Werk besitzt. Gerade mit diesen Bildern sind hier Töne angeschlagen, die die Vermittelung bilden zur Abteilung des 17. Jahrhunderts, und man würde es nicht mehr als Sprung empfinden, wenn man jetzt gleich in den nächsten Räumen zu den späteren Meistern hineingeführt würde. Aber das geschieht doch nicht, wir haben erst zwei deutsche Kabinette zu durchschreiten und finden dann in gerader Flucht in dem größeren Kaminsaal die Holländer wieder, und zwar nicht in genau chronologischem Anschluß, sondern gleich in einer Zusammenstellung verschiedener Stücke aus der weitest entwickelten Zeit.

Vor allem wird gleich Rembrandt antizipiert. Man hat dadurch das eigentliche Rembrandt-Kabinett entlastet, indem man die Jugendbilder vorweggenommen hat, wie den Geldwechsler, die Diana und den Raub der Proserpina, und die größeren, wie den Simson, Jakobs Ringen und Moses mit den Gesetzestafeln, die einen weiteren Raum erforderten. Das wichtigste Bild, der Anslo, hat natürlich den besten Platz erhalten und hat hier ein Licht, das ihn ganz anders zur Geltung bringt, als dies im alten Museum geschah, der Hintergrund rechts kommt deutlicher heraus, die Raumwirkung ist stärker und die Eintönigkeit in der Farbe durch den Firnis, die früher den Eindruck schwächte, verschwindet vollständig. Um ihm ein einigermaßen gewichtiges Gegenüber zu schaffen, hat man auch das Ruysdaelsche Seestück mit dem braunen Segel hier hineingehängt. Im übrigen sind einzelne Schüler Rembrandts, wie Eeckhout und Landschaften von Everdingen, Brouwer, Aert van der Neer und

Livens, die in ihren braunen Tönen zu Rembrandt stimmen, dem Meister angereiht.

Gegenüber dem Kamin steht auf einem Schrank des 17. Jahrhunderts ein kleiner bogenschnitzender Amor aus Marmor von Duquesnoy. Er ist durch die lange Flucht der Türen hindurch sichtbar und markiert für den Heranschreitenden gleichsam eine Pause, die Stelle, an der sich die Querachse des Gebäudes abzweigt. Es bleibt die Wahl, dieser Abzweigung zu folgen oder noch weiter geradeaus zu gehen. Folgt man ihr, so gelangt man in den großen Rubenssaal.

Im Rubenssaal steht der Raum zu den Bildern in ausgezeichnetem Größenverhältnis, leider findet sich wie an anderen Stellen des Baues auch hier das stark vorragende Gesims, hinter dem sich der Ansatz der leicht angewölbten Decke verbirgt. Die rotgemusterte Tapete ist durch den grauen Grund, der infolge der Komplementärwirkung grünlich erscheint, stark in ihrer Intensität gemildert. Rubens hätte vielleicht eher einen kräftigen Ton vertragen können als die anderen. Die Bilder aber hängen so vortrefflich wie nur möglich. Der Rubens- und Van Dyck-Besitz der Galerie geht in eine prachtvolle Symmetrie auf. Die Mitte der einen Längswand nimmt das erst kürzlich aus Sanssouci übertragene Bild der Diana mit Nymphen und Satyrn ein. Der eine Satyr scheint Diana um die noch freie Nymphe zu bitten, die ängstlich der Entscheidung entgegensieht. Wie bei allen späten Werken von Rubens, hat auch hier das Fleisch eine gewaltige Leuchtkraft, es wird etwas kraß herausgehoben durch das intensive Blau auf der linken Seite, und man kann nicht recht glauben, daß dies Blau in seiner jetzigen Form von Rubens selbst herrührt oder nicht wenigstens seine mildernden Lasuren verloren haben sollte. Der Glanz der Haut stimmt zu dem der hl. Cäcilie gegenüber und zur Andromeda auf derselben Seite. Doch wird letztere noch lange nicht in den Schatten gestellt und steht weiter an der Spitze. Sie bildet wie früher in ihrer duftigen malerischen Behandlung ein lehrreiches Gegenstück zum frühen glatter und schwerer gemalten Sebastianus.

Eine Kurzseite wird durch die Bekehrung des Paulus eingenommen. Dies der Galerie noch nicht lange angehörige Bild war zwar schon zuletzt im alten Museum ausgestellt, aber es trat nicht so hervor wie auf seinem neuen Platz, wo es für den draußen in der Basilika Stehenden eine glänzende Perspektive bildet. Es repräsentiert am stärksten in der Sammlung das Stürmisch-Aktive in Rubens' Darstellungskraft.

Van Dyck ist zwischen die Rubensschen Bilder verteilt; seine zwei dunkel und einfarbig gehaltenen Porträts rahmen das helle und farbige Bild der hl. Cäcilie ein. Beide Maler bilden hier starke Gegensätze, während auf der Seite gegenüber die Dornenkrönung Christi und die beiden Johannes gerade den jüngeren Meister im Zusammenhang mit seinem Lehrer zeigen. Ein Nebenkabinett beherbergt einige Rubenssche Entwürfe und Skizzen, Teniersche Bilder und Miniaturporträts und leitet hinüber zum kleineren vlämischen Saal mit gleicher Tapete und Gesimsschema wie im Rubenssaal. Die vier kleinen Schrägwände in den Ecken, die hier nicht wie in den Seitenkabinetten vorgesetzt sind, sondern mit der Deckenkonstruktion zusammengehen, bilden je mit einem Porträt (Rubens, Van Dyck, Cornelis de Vos, Ferd. Voet) und einem Blumenstück darüber ganz feste Teilungen. Dazwischen erstreckt sich oben ein Kranz größerer, unten eine Kette kleinerer Bilder, Van Dycks Beweinung Christi und Cornelis de Vos' Ehepaar bilden die Mittelachsen der Langseiten. Manche Bilder, wie die frühe Rubenslandschaft, der hl. Hubertus von Jan Brueghel, die früher hoch hingen, sind jetzt bequem zu studieren. Neu hinzugekommen ist außer einigen Rubensschulbildern ein interessantes 1633 datiertes Männerporträt von dem Brügger Maler Jakob van Oost, das durch seine gelbbraune Gesamtfärbung eine Berührung mit holländischen Kreisen der Zeit vermuten läßt, ferner ein Porträtkopf von Van Dyck, der bisher ausgeliehen war. Es ist ein Jünglingsbildnis, das wohl noch in die frühe Zeit des Meisters gehört, aber schon den glänzenden erregten Blick hat, der Van Dyck so eigentümlich ist.

Das Ende des Saales mündet wieder in die Sammlung der holländischen Bilder. Will man aber der chronologischen Reihe folgen, so muß man zurückkehren zum Anslosaal. Der erste, der uns hiernach empfängt, ist Frans Hals. Seine Bilder sind ähnlich verteilt wie im alten Museum, nur die beiden frühen Bilder des Ehepaares sind an hervorragende Stelle auf die Eckplätze gerückt, jedenfalls mehr, weil sie die besten Gegenstücke, als weil sie die bedeutendsten Bilder unter den Werken sind, die die Galerie von Hals besitzt. Denn unter diesem Gesichtspunkt müßte der Oosdorp vorangehen. Ganz neu hinzugekommen ist ein Bild der besten holländischen Malerin des 17. Jahrhunderts, der Judith Leyster, einer Schülerin des Frans Hals. Es ist die Halbfigur eines Trinkers mit rotem Barett und Pfeife, den Bildern ihres Ehegatten Jan Miense Molenaer in der Malweise sehr ähnlich.

Es sind ferner Bilder von Brouwer und zwei Terborghs in dies Kabinett gebracht und einige Stillleben und Landschaften, die durch ihren zusammenfassenden Ton und die kräftigen Reflexlichter zur Art des Frans Hals stimmen.

Die richtige Tonmalerei aber, wie sie in Holland hauptsächlich in den dreißiger und vierziger Jahren des 17. Jahrhunderts Mode war, hat ihren Schauplatz im nächsten Kabinett. Jan van Goyen ist hier maßgebend, ihm folgt ein früher Aelbert Cuyp und auch von Jan Gerritsz und von Benjamin Cuyp Bilder ganz im gelbbraunen Ton. Ein Stilleben von Pieter Claesz bringt dazu den Hauptmeister, der auf diesem Gebiet den bräunlichen Gesamtton vertritt und ihn durch ein feines Silbergrau belebt. Porträtmaler, die parallel zu Hals einsetzen, wie Palamedesz und Thomas de Keyzer, kommen hinzu, letzterer in den beiden kleinen Altarflügeln aus seiner Frühzeit auf Rubenssche Schulung weisend, in seinem Familienbild dann schon

JAKOB RUISDAEL. BLICK AUF HAARLEM

AUS DEM KAISER FRIEDRICH-MUSEUM ZU BERLIN

von viel stärkerem holländischen Charakter. Ein großes Frauenporträt von Jac. Gerritz Cuyp von 1524 gibt uns ein Bild von dem, was man damals in Holland noch ohne die Kunst von Hals und Rembrandt im Bildnis leisten konnte, und so ist dieser Raum in der Hauptsache der Vorbereitungszeit für die Glanzepoche gewidmet. Der Sommer und Winter von Adriaen van de Venne weisen noch mehr auf das 16. Jahrhundert zurück, ebenso das vor Jahren schon einmal ausgestellte, dazwischen aber entfernte Langbild von Gillis de Hondecoeter, das für die kunstgeschichtliche Beurteilung dieser Übergangsphase sehr instruktiv ist, besonders für die Zeit, in der das Bestreben, leuchtend in den Landschaftstönen zu sein, nur zu einer Art glasiger Durchsichtigkeit führt.

Wie schlagend ist der Gegensatz, wenn man aus diesem Zimmer der Vorbereitung in das nächste tritt, das der Vollendung. Über dem Ton steht hier die vollkommene Leuchtwirkung. Es gehört fast vollständig Rembrandt, vierzehn Bilder, und darunter die besten, welche die Galerie besitzt, hängen beisammen, und nur die Hinterwand ist Gemälden von einem dem Rembrandtschen ähnlichen Effekt eingeräumt, unter denen vor allem die Apfelsinen Kalfs hervorleuchten. Bis auf die beiden Selbstporträts gehören alle Bilder Rembrandts vorgeschrittener Zeit an. Die Vision Daniels mit dem strahlenden Weiß des Engels kommt besonders wirkungsvoll zur Geltung, auch der Mann mit dem Helm könnte nicht besser hängen, da die gemalten Reflexe hier mit dem Lichteinfall stimmen. In der Gesamtheit wirken die Bilder durch Ausscheidung der Stücke im Anslosaal hier jetzt entschieden reicher und intensiver als im alten Museum.

Im nächsten Raum rückt die Landschaft an die Hauptstelle, Ruysdael, Hobbema, Adriaen van de Velde, Capelle, Cuyp und Jan van der Meer von Haarlem. Die beiden Hasenbilder von Weenix in den Ecken machen sich daneben fast zu sehr geltend.

GASPARD DUGHET. HEROISCHE LANDSCHAFT

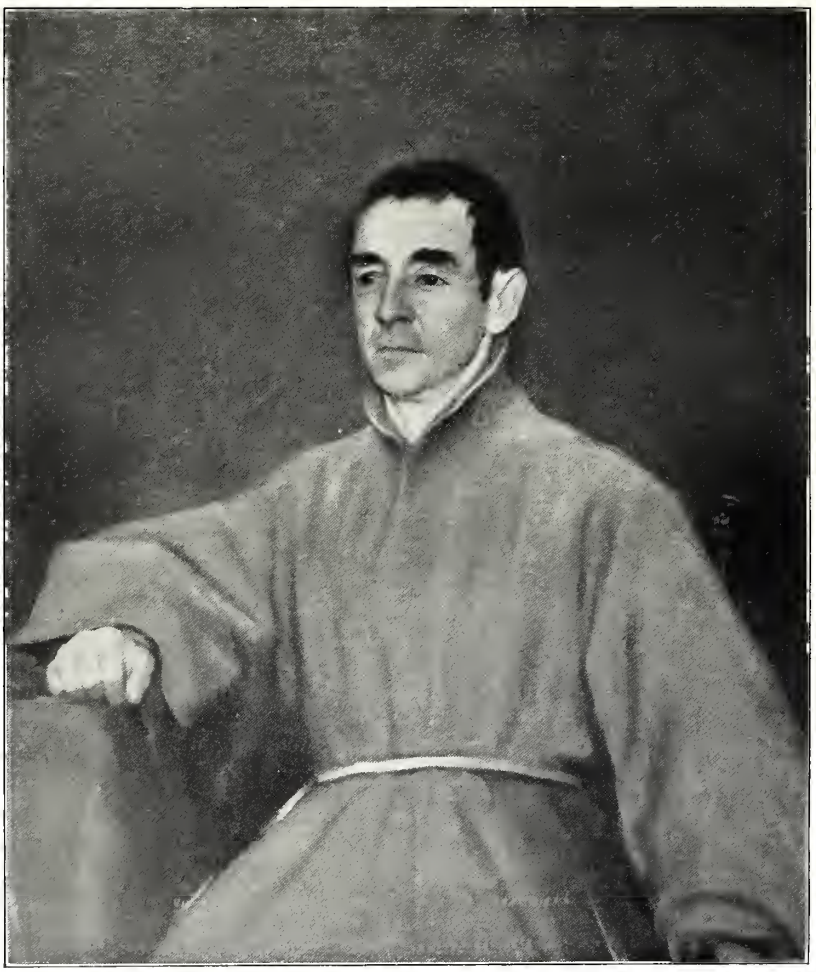
In diesem Kabinett ist das Grün der Tapete am ehesten störend, denn die feinen Nuancen der Bäume und Wiesen gehen gegenüber der starken Grundfarbe verloren. Man kann dies besonders an dem Bild des Adriaen van de Velde beobachten, dessen hohe Qualität man erst wiederfindet, wenn man sich ganz in das Bild vertieft hat.

Den Schluß der langen Reihe, auf den man wie auf ein Ziel hinsteuert, sollte eigentlich der Rembrandtsaal bilden, aber das Licht, die lange Rückwand waren nicht günstig, und ein Zusammenfassen gestaltete sich viel schwieriger.

Dafür hat man nun die mehr verschiedenartigen Genrebilder hier untergebracht, und zwar diejenigen,

die als gleichzeitig der Rembrandtschen Kunst auf der Höhe der Entwickelung stehen. Auch hier leuchtet es in den Interieurs von Pieter de Hoogh und dem Delfter Vermeer, auf der Seide Terborghs, und das Abendlicht gleitet über das bunte Gefieder der Vögel von Melchior Hondecoeter. Das farbige Bild von Vermeer aus der Clinton Hope-Sammlung ist zur größeren Wirkung zwischen zwei ganz dunkle Ruysdaels gehängt, darüber die früher infolge einer falschen Bezeichnung dem Nicolaus Maes, jetzt von der Museumsverwaltung richtiger auch dem Pieter de Hoogh zugeschriebene Küche ebenso zwischen zwei Porträts von Terborgh mit tiefstem Helldunkel. Auch die Taufmahlzeit von Steen macht sich als Mittelpunkt durch ihre scharfe Plastik eindringlich bemerkbar, die Ostades dagegen treten bescheidener zurück.

Kehrt man aus diesem Sittenbildsaal wieder zurück, so gelangt man durch ein kleines Kabinett, das sich an die belgischen Räume anschließt und das die mehr süßlichen und glatten Genrebilder der Netscher- und Mierisgruppe enthält, in den rechtwinkelig zur bisherigen Reihe gelegenen größten Holländersaal, für den sich schwer ein ganz bestimmter künstlerischer Charakter feststellen läßt, besonders da hier die Größe des Formats bei der Auswahl stark entscheidend war. Allerdings deckt sich in diesem Fall das Format bis zu einem gewissen Grade mit dem Künstlerischen, da die Maler großer Historien vorwiegend unter dem Einfluß Rembrandts standen. So sind in verstärkter Zahl die Rembrandtschüler und Nachahmer wieder eingezogen, die teilweise ins Depot verbannt waren, das große Bild »Die Großmut des Scipio« von Horst, »Krösus und Solon« von Koninck, »Der Segen Jakobs« von Mol, »Hannah und Samuel« von Jan Victors und andere.



GOYA. PORTRÄT EINES MÖNCHES

Man konnte diese holländische Gattung im alten Museum kaum kennen lernen, und wurde dort fast nur auf Kabinettstücke hingewiesen, so liegt auch darin entschieden eine Bereicherung. Das große Porträtstück von Abraham van den Tempel führt einen der glänzendsten Porträtisten der holländischen Kunst ein, welche, ähnlich wie van der Helst in seiner späteren Zeit, die prunkvolle äußere Erscheinung betonten, der die elegante Welt lieber huldigte als der Rembrandtischen Kunst. Es zeigt sich in dem Bild das pompösere Zurückgehen auf die klare und glättere Malweise, wie sie aus der Frühzeit des Jahrhunderts durch die großen Porträts des Nikolaus Elias auf der Langseite vertreten sind, und in die Zwischenzeit fallen die mehr Rembrandtischen großen Mittelbilder der dritten und vierten Seite (Livens und das unberechtigt Meert genannte Ehepaar). In Anbetracht der großen ungeteilten Wände ist es hier überraschend gut gelungen, Bilder zu einer geschlossenen Gesamtform zusammenzufassen.

Die Reihe der Niederländer wird damit geschlossen, denn im letzten Saal dieses Flügels sind Spanier und Franzosen vereinigt. Sie sind dort etwas zusammengedrängt, vor allem würde man für die kleineren französischen Bilder, die Watteau und Lancret, ein Kabinett für sich wünschen, während sie jetzt auf der einen Kurzwand eines für sie zu großen Saales vereint sind. Über ihnen erscheint als neuer Ankömmling das vorzügliche Selbstporträt des Malers Pesne mit seinen Töchtern. Auch die gegenüberliegende Wand würde imposanter wirken, wenn dort der ungewöhnlich schöne Ribera, der hl. Sebastian, allein hinge. So muß er den Platz teilen mit den Gemälden von Goya, die für sich selbst auch schon die größte Aufmerksamkeit beanspruchen. Beide Por-

träts sind neue Erwerbungen. Die übrigen Spanier, Velazquez, Zurbaran und wieder Ribera gruppieren sich um Murillos hl. Antonius. Der standfeste Hauptmann, der früher neben diesen Bildern hing, ist zu den Italienern hinübergegangen, nachdem seine Nationalität erkannt worden ist. Frankreich ist besonders für das 17. Jahrhundert durch einzelne Bilder sehr ansehnlich vertreten und kann daher auch in seiner Stellung zu der gleichzeitigen niederländischen Kunst gut beobachtet werden.

Mit dem spanisch-französischen Saal verläßt man die Abteilung, doch hat die Galerie in ihrem vlämischen und holländischen Bestand noch eine wesentliche Bereicherung erfahren durch die Ausstellung zweier Privatsammlungen, einer geliehenen Auswahl der Wesendonckschen Galerie in Berlin und der teils geschenkten, teils angekauften Thiemschen Sammlung aus San Remo. Die bedeutendsten Bilder der Wesendonckschen Gruppe sind wohl die schöne Landschaft von Patinir, die durch verschiedene Leihausstellungen der letzten Jahre bekannt geworden ist, eine Backsteinruine am Fluß von Ruysdael, die der berühmten Dresdener Ruine an Wirkung nahe kommt, ein ziemlich frühes Bild von Adriaen van Ostade, Tanz vor einem Bauernhause, in das ein zuschauendes Ehepaar von anderer Hand hineinporträtiert ist, und schließlich eine kleine scharf beleuchtete Dorfstraße von Hobbema. Daneben spielen Sittenbilder der Art des Steen und Metsu die Hauptrolle. Die Sammlung ist in dem ersten oder, wenn man will, letzten Kabinett der niederländischen Seite untergebracht. Man muß durch dies weniger gut beleuchtete Zimmer hindurch, wenn man sich zuerst zum Eyckkabinett begibt.

Die Sammlung Thiem befindet sich dagegen in der italienischen Abteilung, hinter dem Tiepolozimmer. Ihr Glanzstück ist das imposante van Dycksche Frauenporträt aus seiner Genueser Zeit, eine Marchesa Spinola, die, in ganzer Gestalt sichtbar, nach links schreitet, den Fuß auf eine Stufe setzt und dadurch an Bewegung und Grandezza gewinnt. Es ist dies ein Geschenk des bisherigen Besitzers. Bekannt durch die Brügger Ausstellung ist von den anderen Bildern ein kleines, aber sehr charakteristisches Bild von Dirk Bouts, Christus im Hause des Simon. Sonst bilden den größten Bestandteil die mannigfaltigsten Stilleben von Fyt, Mignon, Kalf, Heda, Snyders, auch von dem aus der Abteilung schon als Rembrandtischer Historienmaler bekannten Horst. Nach der Richtung des Stillebens hin wird die Galerie durch diese Erwerbung also ganz wesentlich vermehrt und ergänzt.

Die gesamte niederländische Sammlung kommt so in den neuen Räumen zur allerbesten Entfaltung, in künstlerischer wie in kunstgeschichtlicher Hinsicht wird ihr die Aufstellung gerecht. Überall ist man auf zentrale Gruppierung ausgegangen mit möglichst symmetrischer Flächengliederung durch Bilder, die sich in der Größe entsprechen. Es ist das ein in der Aufstellung ganz klar waltendes Prinzip, das besonders den Wert hat, daß es eine gewisse Ruhe für das Objekt und für den Beschauer zur Folge hat, die für die Würdigung alter Kunst angebracht ist. Ein kleiner Teil der früher sichtbaren Bilder ist allerdings wieder ins Depot gewandert, und man wird gelegentlich dies oder jenes vergeblich suchen. Aber selbst in den neuen erweiterten Räumen ist es, wenn man die Wände nicht mit Bildern austapezieren will, unmöglich, den ganzen Besitz auszustellen, einschließlich alle Bilder vierten und fünften Ranges. Das künstlerische Niveau der Sammlung würde dadurch auch nur erniedrigt werden und das Publikum geschädigt durch den Dienst, den man dadurch den Kunsthistorikern erwiese. Ein beständiger Kampf herrscht zwischen den beiden Wünschen, den Eindruck der Bilder durch Isolierung und freiräumiges Hängen zu heben und andererseits das nicht ganz auf der Höhe Stehende aber doch Sehenswerte nicht zu verstecken. Über das, was zur Ausstellung kommt, ist natürlich in erster Linie die Qualität entscheidend, bei den minderwertigen Stücken dagegen kommen andere Rücksichten mit in Frage, eine Richtung oder ein gegenständliches Gebiet sind gerade beliebter als andere, oder zu einem ausgestellten Bild ist ein Gegenstück nötig von gleicher Größe, von gleicher Farbe oder gleichem Sujet. So kann man bei diesen Sachen keinen ganz festen Maßstab ansetzen. Irgend etwas Wesentliches aber fehlt in der neuen Aufstellung nicht. Der Besucher wird seine alten Bekannten fast alle wieder entdecken und neue dazu, und er wird fast alles besser sehen können und das meiste wirkungsvoller und lehrreicher gruppiert finden.

Daß ein solches Resultat erreicht worden ist, ist allein das Verdienst von Wilhelm Bode, und zwar nicht nur durch diese letzte Aufstellung selbst, sondern durch eine lange glänzende Vorarbeit, die in den letzten fünfundzwanzig Jahren die Zahl der Bilder ersten Ranges wohl um das Doppelte vermehrte. Die Vlamen der ursprünglichen Oranischen Erbschaft, die Holländer der Suermondt-Sammlung, waren gering im Vergleich zu der jetzigen Fülle. Die Hälfte der Rembrandtbilder, und zwar die unvergleichlich schönere Hälfte ist Bodes Erwerbung, ebenso der schönste Rubens (die Andromeda) und der schönste Hals (Oosdorp). Die Sammlung verdankt ihm ihre Abrundung und eine gewisse Gleichmäßigkeit, und bei den Ankäufen wird oft das Zukunftsbild einer neu zu schließenden Gruppe der Antrieb gewesen sein.

Wichtige Künstler, besonders aus der Frühzeit, sind dadurch erst in die Lücken eingerückt, wie der bis dahin unbekannte Älteste unter den holländischen Malern, Ouwater, dann Geertgen van Sint Jans, der Meister von Flemalle, Hugo van der Goes, von anderen Malern werden Phasen ihrer Kunst vorgeführt, die noch nicht vertreten waren. Die neue Madonna von Lucas van Leyden zeigt ihn erst auf der Höhe seiner Wirksamkeit, die Rubenssche Kunst wird nach der frühen und späten Zeit hin ergänzt, das Bild der Sittenmaler aus der Blütezeit wird viel reicher, das Stilleben in seiner Vielseitigkeit überhaupt erst dem Beschauer geboten.

Manche Galerien haben schönere Gemälde als die Berliner, aber wohl keine entrollt ein so vollständiges Bild der gesamten holländisch-belgischen Kunst, keine auch kann sich in ihrer Aufstellung so fest geschlossener Kreise rühmen.

Es war gewiß eine große Erschwerung, daß seit Monaten, während der meisten Zeit der Neuordnung, Herr Geheimrat Bode an das Bett gefesselt war und es bedurfte sicher einer ganz besonderen Sorgfalt der ausführenden Kräfte, die Intentionen und Wünsche des Direktors ungeschmälert in die Tat umzusetzen. Wird diese Tat für Bode selbst auch wieder nur ein Übergang sein zu neuen Dingen, der Besucher kann jetzt erst einmal darangehen, die alten Bilder in frischer Weise anzuschauen und damit neue Freuden zu genießen.

ADOLPH GOLDSCHMIDT.

IX. DIE ITALIENISCHEN GEMÄLDE

Die italienische Abteilung der Gemäldegalerie hat sich vielleicht am stärksten, ihrem Eindruck nach, verändert. Holländische Bilder verlangen gutes Licht und verständige Anordnung, das übrige spielt daneben eine geringere Rolle. Die italienischen Gemälde der Renaissance verlangen aber außerdem noch mehr. Sie sind weniger isolierte Kunstwerke: sie rechnen mit einer bestimmten Umgebung, und, vor allem, sie sind meistens in hohem Grade architektonisch empfunden. Es ist also klar, daß man für die künstlerische Wirkung dieser Bilder durch die Andeutung einer entsprechenden Umgebung und durch die Herausschälung ihres architektonischen Charakters sehr viel tun kann. Für einen Rembrandt etwa wird es nicht viel ausmachen, ob man ihn in Gesellschaft holländischer Möbel sieht, oder in einer effektvollen Perspektive — ganz anders bei einem Andrea del Sarto.

Man durfte von Wilhelm Bode, dem glänzenden Kenner der italienischen Renaissance, dem Schöpfer der wundervollen Sammlung italienischer Plastik, in diesen Richtungen Hervorragendes erwarten: in der Ausstattung bemerkte man seit Jahren ein systematisches Hinarbeiten auf die Einrichtung des neuen Museums, man sah, wie die häßlichen Galerierahmen verschwanden, und durch schöne alte Rahmen ersetzt wurden, man wußte, daß alte Marmortüren und prachtvolle Möbel für die neuen Sammlungsräume gekauft wurden; und es ließ sich annehmen, daß für die architektonische Anordnung in dem Neubau die nötige Bewegungsfreiheit gegeben war.

Es sei gleich hier gesagt, daß diese Erwartungen in glänzender Weise erfüllt sind, daß etwas geschaffen ist, dem sich zur Zeit keine andere Galerie auch nur annähernd vergleichen läßt.

Bei Beurteilung einer solchen Leistung, bei der hunderte, ja tausende von Rücksichten schließlich irgendwie erledigt werden müssen, darf man sich natürlich nicht an einzelnen Kleinigkeiten stoßen, Kleinigkeiten lassen sich schon ändern! Jeder Besucher hat seine bestimmten Geschmacksrichtungen und Liebhabereien, das eine Bild möchte er tiefer haben, das andere heller, und was sonst. Und noch anspruchsvoller sind die Gemälde selbst: wer jemals ein Dutzend gegebene Bilder in einem gegebenen Raume aufgehängt hat, der weiß, daß nach jeder Permutation wieder neue Interessenrichtungen auftauchen und eine andere Aufstellung verlangen.

Die Bilder hängen jetzt sehr viel freier und weiträumiger als bisher. Plastische und kunstgewerbliche Werke beleben die sonst einförmige Erscheinung der Bildersäle. — Das alte Prinzip der Symmetrie hat man beibehalten, obwohl ja der moderne Geschmack die freie Anordnung vorzieht. Doch möchte gerade für diese Italiener eben wegen ihres architektonischen Charakters die architektonische Anordnung berechtigt sein. Daß in vereinzelten Fällen diese Rücksicht auf Symmetrie andere, feinere Rücksichten zurückgedrängt hat, darüber wird man sich nicht wundern, wenn man die geradezu stupende Leistung bedenkt, die hier in wenigen Wochen vollbracht werden mußte.

Wo wir also irgend eine Lösung nicht glücklich finden, werden wir uns mit ziemlicher Sicherheit sagen können, daß die Galerieleitung ganz derselben Ansicht ist, daß jedoch andere Momente wichtiger waren, an die wir nicht haben denken können.

Diese Bemerkung soll übrigens nicht etwa im allgemeinen zu milderer Beurteilung stimmen, sie bezieht sich nur auf ganz vereinzelte Fälle: im allgemeinen hat die Anordnung eine milde Beurteilung nicht nötig, sie ist im Gegenteil vortrefflich, und das gerade in allen wesentlichen Dingen, die einen endgültigen Charakter tragen. Solche vereinzelte Fälle finde ich eigentlich nur in dem ersten Raum, durch den man, vom großen Treppenhause her, die italienische Abteilung betritt. Hier hängen einige erlesene Werke — Simone Martini, Fra Angelico, Masaccio, Fra Filippo — ungünstiger, als zu wünschen wäre; der Grund liegt hier in der Art des Raumes: er hat einen etwas korridorartigen Charakter, und ist nicht hell genug, da das Oberlicht vom Schatten der großen Kuppel getroffen wird. Von allen übrigen Räumen kann man sagen, daß die Bilder durchweg wenigstens ebensogut hängen wie bisher, zum großen Teil jedoch besser. Und man weiß, daß das außerordentlich viel heißen will.

Aus dem ersten Saal (in dem übrigens interessante Neuerwerbungen hängen, Ugo da Siena und Giovanni di Paolo) kommen wir in eine Flucht von neun Kabinetten mit Seitenlicht; das fünfte, mittlere, ist etwas größer. Skulpturen und kleinere Bilder sind hier aufgestellt. Die Ausstattung ist sehr sorgfältig. Der Fußboden ist mit Fliesen belegt, rot und weiß; der Eindruck der Farbigkeit wird dadurch geschlossener, und der Lärm der Schritte, der gerade in dieser langen Flucht gefährlich ist, wird nicht so stark sein wie auf dem Parkett.

DAS TIEPOLO-ZIMMER

Das erste dieser Kabinette enthält meist Florentiner Gemälde des Quattrocento, die früher in mehreren Räumen verteilt waren. Man wird selten so viel Kostbares in einem kleinen Zimmer beisammen finden; doch ist es hier nicht meine Sache, von den Bildern selbst zu sprechen, sondern nur ihre Erscheinung in der neuen Umgebung anzudeuten. Die alten Rahmen, von denen sich gerade in diesem Kabinett einige besonders schöne finden, wirken in der geräumigeren Anordnung vielfach besser als früher. Unter den Bildern stehen alte Truhen, oben ist eine schöne alte Decke eingebaut. In der Rückwand ist die prachtvolle alte Holztür aus dem Medicipalast eingesetzt, die bisher in dem Cinquecentosaal eine ziemlich schlechte Figur machte; sie nimmt zugleich die Stelle ein, an der die Bilder spiegeln würden. Das große Muster der Wandbekleidung schadet hier einigen Bildern etwas, wie namentlich der feinen Predella des Domenico Veneziano. Die herrliche Madonna des Verrocchio hätte man vielleicht gern etwas näher dem Fenster. Die Seitenwände der Kabinette stehen nämlich nicht schräg, sondern senkrecht zu den Fenstern.

Unsere Abbildung zeigt zwei Wände dieses Kabinettes; doch wollen alle unsere Innenansichten mit einem gewissen Vorbehalte vom Leser betrachtet sein: alle Linien und Verhältnisse sind durch den geringen Abstand, der sich für die Aufstellung des photographischen Apparates ergab, verschoben; und die Hauptsache, die Farbe, fehlt, die Farbe der Bilder und der Rahmen, der Intarsiatür und des Robbiareliefs, der Wandbekleidung und des Fußbodens. Nur als Notbehelf sind also unsere Abbildungen anzusehen.

Es folgt ein Kabinett mit kleineren Robbiaarbeiten. Der große Altar des Andrea steht in der sogenannten Basilika. Dafür kommt jetzt die herbe und zugleich so unendlich feine Madonna des Luca (sitzend in ganzer Figur) wirkungsvoller heraus als früher. Dann ein Kabinett mit Marmorplastik, namentlich Donatello.

Das nächste Kabinett und der darauf folgende größere Mittelraum enthalten die Bronzesammlung, deren Schöpfung ja eines der vielen außerordentlichen Verdienste Wilhelm Bodes ist. Diese Sammlung, in kurzer Zeit zu kaum übertroffener Höhe gebracht, führte bisher, in engem, dunklem Raume zusammengedrängt, ein embryonenhaftes Dasein. Jetzt ist sie freier entwickelt, feine alte Möbel nehmen sie auf. Von diesen wird man besonders bewundern in dem ersten Raume ein schönes und sehr seltenes Stück, einen Bücherschrank (jetzt vorn mit Glas versehen). Die modernen Vitrinen haben hier einen schweren Stand. Als Raum ist der zweite, größere, von besonders angenehmer Wirkung; die schöne alte Decke stammt aus einem Palazzo Pesaro in Venedig. In der Mitte steht, außerordentlich günstig, Donatellos Johannes. An der langen Rückwand, zwischen zwei Türen, ein Kamin, mehrere größere Stücke tragend; darüber das interessante Architekturbild (früher P. d. Francesca genannt); rechts und links Bronzebüsten des Cinquecento. An der südlichen Schmalwand ein elegantes Wandbrett von feiner Farbigkeit, auf dem einige bewegte Gruppen stehen, oben ein Wappen von schönem Ton, rechts und links alte Rahmen, zur Aufnahme von kleinen Bronzen dienend; in der Ecke Donatellos Gonzagabüste auf schönem Sockel — eine Wand von ganz prachtvoller Wirkung. An den übrigen Wänden dieser Bronzezimmer habe ich die Aufstellung noch nicht vollendet gesehen. Bronzen aufzustellen ist vielleicht die schwierigste Aufgabe für den Museumsbeamten, doch lag sie hier in bester Hand.

Das nächste Kabinett enthält die Sammlung James Simon, die der bisherige Besitzer hierher geschenkt hat. Es braucht nicht auf die Schätze dieser Sammlung, wie etwa den Mantegna, hingewiesen zu werden, es sei hier nur betont, daß mit ihr einige kunstgewerbliche Gruppen in das Museum gekommen sind, die mit der sogenannten hohen Kunst zusammenhängen, aber doch, bei der Abgrenzung der Gebiete, von der Skulpturenabteilung nicht gekauft werden konnten, z. B. die Bronzeglocken, die Türklopfer; unter ihnen ganz exzellente Stücke. In der Mitte des Zimmers steht ein prachtvoller Renaissancetisch.

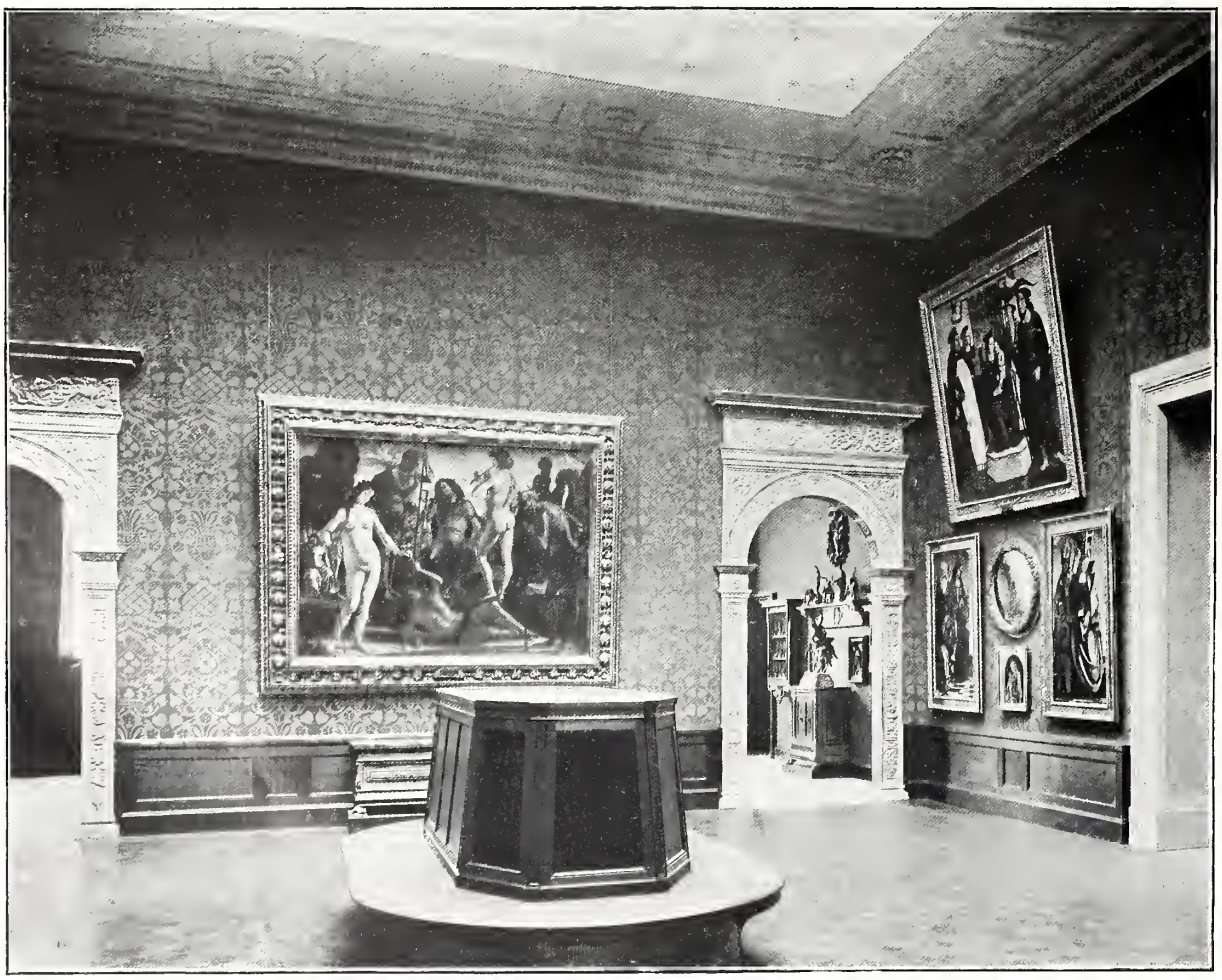
Wir kommen dann in zwei Kabinette mit Plastik, meist in Marmor. In dem ersten hängt als Mittelstück der Nordwand die schöne farbige Madonna aus der Sammlung Hainauer, von Frau Hainauer jetzt hierher geschenkt. Der zweite Raum enthält meist oberitalienische Plastik. An der Decke Gemälde von Veronese. (Die farbigen stucchi hängen im Erdgeschoß, in einer langen Flucht an der Westseite des Gebäudes.)

Wir kehren zurück in den größeren Bronzeraum und treten links in einen der Säle, gehen zunächst durch diesen und den folgenden hindurch und wenden uns dann rechts in den Raffaelsaal.

Das ist ein mächtiger Raum; unten herum zieht sich ein größtenteils altes Gestühl, darüber hängen die neun Raffaelteppiche. Diese sind unter Leitung von Ida und Carlotta Brinckmann in jahrelanger, unendlich mühevoller Arbeit restauriert worden. Der Faden war vielfach verdorben, die Kette dadurch voneinander gelöst, oft sogar durchlöchert. Es wurden nun alle schadhaften Stellen von der Rückseite her mit einer durchgehend gleichen grauen Seide wieder befestigt. So wurde einerseits in die alte Farbigkeit nirgends hineingegriffen, man kann jederzeit sehen, was neu ist, anderseits haben die Teppiche ihre alte Konsistenz und Festigkeit zurückerhalten — eine ideale Art der Restaurierung: Erhaltung, Rettung vor dem Verfall ohne Eingriff in das Alte.

Dieser prachtvolle Raffaelsaal wäre nach dem ursprünglichen Plan der Galerieleitung und der Bauleitung der monumentale glänzende Eingang zur Galerie gewesen; von ganz anderer Wirkung als der Eingang durch den nicht sehr glücklichen ersten Raum, von dem wir vorhin sprachen. Nach jenem Plan hätte die Haupttreppe in den Raffaelsaal geführt; von da tritt man dann auf einen Vorraum, aus dem man geradeaus in die sogenannte Basilika blickt, während sich rechts und links Durchblicke eröffnen von außerordentlicher Wirkung: rechts, nach der niederländi-

AUS DEM BOTTICELLI-SAAL



SIGNORELLI-SAAL MIT DURCHBLICK IN DAS BRONZEZIMMER

QUATTROCENTO-KABINETT MIT DER TÜR AUS PALAZZO MEDICI UND DEM RELIEF ANDREA DELLA ROBBIAS

DER CINQUECENTO-SAAL MIT DEM GIOVANNINO MICHELANGELOS

schen Seite hin, auf den riesigen, kürzlich erworbenen Rubens, Sturz Pauli, nach links, durch die beiden vorhin genannten Säle hindurch, auf den herrlichen Signorelli, Pan und die Hirten. Wir treten nun also von hier aus in die beiden vorhin durchschrittenen Säle ein, durch ein monumentales Portal, ein altes Stück aus Florenz, in pietra serena.

Botticelli ist der Haupteindruck, den uns der erste Saal gibt. Die rechte Langwand enthält hauptsächlich Werke von Botticelli, und nur in einer Reihe, so daß man alle trefflich sehen kann. Das Mittelstück ist der Tondo mit der stehenden Madonna; es hat sehr gewonnen durch einen Rahmen, der nach einem der Botticellirahmen in den Uffizien kopiert ist. (Die alten Schinkelrahmen waren auch bei Rundbildern viereckig, in den Ecken entstanden natürlich breite Füllflächen, so daß der harte Goldton in besonders großer Masse auftrat; daher denn gerade die Rundbilder, wo sie aus den Schinkelrahmen herausgekommen sind, besonders gewonnen haben, so der Raffaelino in dem ersten Kabinett. An Raffaels Terranuova-Madonna kann man noch die Wirkung des alten Rahmens sehen.) Für Botticellis prachtvollen, kräftigen Altar, die thronende Madonna mit den beiden Johannes, hat man den Rahmen des Ghirlandaio in der Florentiner Akademie kopiert (der Spruch paßt allerdings nicht). Das Gegenstück dazu ist der farbenfreudige Raffaelino del Garbo, mit dem schönen (nicht zugehörigen) alten Rahmen. Als Abschluß rechts und links die beiden nackten Figuren von Botticelli, Venus und Sebastian.

Das Mittelstück der gegenüberliegenden Langwand ist wieder ein Tondo von Botticelli, aus der Sammlung Raczinsky. Es ist ein großes Verdienst Bodes, daß dies Bild nicht mit nach Posen gekommen ist. Der Rahmen ist ebenfalls nach einem alten Botticellirahmen kopiert, der sich in England befindet. Dies außerordentliche Bild wirkt farbig sehr glücklich, da ein etwas matter Ghirlandaio darüber hängt, die weißen Lilien kommen ganz wundervoll heraus. Ein kleines Bild der Verkündigung von Botticelli ist aus Kassel zurückgekommen; nicht hervorragend, aber die Reihe in wünschenswerter Weise vervollständigend. Man wird auch sonst gerade in den größeren Sälen manche Bilder finden, die früher aus der Galerie ausgeschieden waren, entweder in den Berliner Depots standen, oder an kleinere Sammlungen abgegeben waren. Manche strenge Richter werden das bedauern, das Niveau für geschädigt halten. Im allgemeinen finde ich das nicht, wenn man auch das eine oder andere Stück entbehren könnte, z. B. in diesem Saal den Cassone, der aus dem Kunstgewerbemuseum zurückgekommen ist. Doch wird wohl manches aus äußeren Gründen aufgehängt sein, weil es an einem anderen geeigneten Gegenstück oder dergleichen fehlte, bei späterem Umhängen, infolge von Ankäufen etwa, wird man solche Stücke wieder ausscheiden können.

Aus dem Botticellisaal gehen wir in den nächsten, an dessen östlicher Schmalwand der Pan des Signorelli hängt, zwischen zwei alten Türen aus Bergamo. Beim Heraustreten aus dem Raffaelsaal fiel ja unser Blick schon auf diese Wand. Der Saal enthält Umbrer und Oberitaliener. Aus dem Depot ist eine Anbetung von Palmezzano hierher gekommen. Neu erworben sind zwei interessante Predellen von Parentino.

Diese beiden Säle, der Botticelli- und der Signorellisaal, sind durch eine sehr breite offene Tür verbunden, ein äußerst glückliches Motiv: die Mittelperspektive ist frei, man empfindet beide Säle noch als einen großen Raum, ohne doch die Bilder an den Langwänden gleichzeitig zu sehen, so daß nicht die unendlich langen magazinartigen Bilderwände entstehen, wie sie etwa die großen Wiener Säle zeigen.

Wir wenden uns vor dem Signorelli links in einen langen, etwas dunklen Saal. In der Perspektive hängt Turas großes Meisterwerk; darunter steht eine prachtvolle Cassapanca. Die Mittelstücke der Langwände bilden Costa und Francia. Auch hier sind einige Bilder aus dem Depot wieder erschienen. Das interessante Bild Nr. 90 A, der sogenannte Tommaso di Stefano, ist aus beträchtlicher Höhe herabgestiegen und kann jetzt studiert werden. — Neben dem Tura führt links eine Türe in einen kleinen Raum mit lombardischen Bildern.

Wir kehren in den Signorellisaal zurück, da eröffnet sich wieder eine Perspektive, in rechtem Winkel zur Achse des Botticelli- und Signorellisaales; durch zwei Säle hindurch, die ebenso wie die beiden genannten durch eine breite Tür halb getrennt, halb verbunden sind, sieht man den großen Luigi Vivarini. Man hat diesem einen Rahmen gegeben, der mit der gemalten Architektur im Bilde zusammengeht, in der Art, wie es bei erhaltenen venezianischen Rahmen der Zeit bekannt ist. Es ist kaum zu glauben, wie das Bild durch diese zwei Momente gewinnt, den Rahmen und die Perspektive, in der es hängt: die Tiefe und die Architektonik des Bildes sind außerordentlich gesteigert.

Der erste der beiden Räume enthält besonders viele ungewohnte Bilder. Vor allem ist der schöne Montagna zu nennen, der vor einiger Zeit in London erworben wurde, aber noch nicht ausgestellt werden konnte. Dazu ein großer Marcello Fogolino, ein bezeichneter Vincenzo Foppa, zwei Bilder von Sacchi, dann Ferramola, Francesco Morone und ein besonders glücklicher Mazzuola, diese alle bisher im Depot; ferner eine Himmelfahrt von Giolfino, aus Kassel zurückgekommen, ein »Monsignori« aus Breslau; ebendaher ein Pseudo-Boccacino, aus Königsberg ein Basaiti.

Der nächste Saal, der also mit dem Vivarini an der Schmalwand abschließt, enthält die größeren venezianischen Bilder der Bellinizeit. Die westliche Langwand ist besonders glänzend. In der Mitte das herrliche dreiteilige Bild vom Pseudo-Basaiti, links davon der große Carpaccio (Stephanlegende) in einem äußerst feinen alten Rahmen, dann die thronende Madonna von Cima; rechts von der Mitte der leuchtende Crivelli aus der Sammlung Dudley, endlich Cimas Ansanus. Wer die Bilder kennt, wird sich aus dieser Tafelordnung einen ungefähren Begriff von der vornehmen und prachtvollen Wirkung dieser Wand

machen können. Neben der breiten Tür hängt eine Himmelfahrt der Maria Magdalena, in der Art des Cima, bisher im Depot. An der östlichen Langwand sieht man ein ziemlich geringes Polyptichon »aus der Werkstatt der Vivarini«, ebenfalls aus dem Depot. Diese Wand ist unterbrochen durch eine in Aufbau und Durchführung sehr geschmackvolle alte Tür aus Genua, mit einem hl. Georg in Relief. Sie führt in die Reihe der Kabinette zurück, und zwar in das letzte Kabinett mit den kleineren venezianischen Bildern.

Dies steht auf demselben außerordentlich hohen Niveau wie das florentinische Kabinett am Anfang der Reihe. Zwei kostbare Gemälde von Bellini sind die Mittelstücke der beiden Seitenwände: die Beweinung und die Auferstehung, diese in dem feinen alten Originalrahmen. An der Rückwand hängt eine neuerlich vom Museumsverein erworbene Madonna von Maineri.

Die Reihe der Kabinette mündet hier in den Cinquecentosaal. Durch die Tür fällt schon der Blick auf den reizenden Giovannino des Michelangelo, der die Mitte der Schmalwand einnimmt. Doch führt keine Perspektive auf ihn zu wie früher, das ist auch besser, da er nicht monumental, architektonisch gedacht ist, sondern, wie man heute sagen würde, intim. Man hat ihm durch ein Stück roten Stoffes einen besonders warmen und brillanten Hintergrund gegeben, doch scheint mir dieser in Farbe und Muster zu verwandt mit der Wandbekleidung, man wird wohl mit der Zeit etwas besseres finden. Auch einen schöneren und leichteren Sockel verdient diese wundervolle Figur. Rechts und links von ihr hängen Porträts von Franciabigio und Bronzino, das letztere eins der raffiniertesten Werke der Florentiner Hochrenaissance, gerade im Kolorit, so sehr wir auf den venezianischen und holländischen Ton eingeschult sind. Über diesen Porträts zwei große Relief-Madonnen der Hochrenaissance, in den Ecken Marmorbüsten. (In der Abbildung ist die schöne Proportion verzerrt, in der diese Stücke zueinander stehen.) Eine prachtvolle Wand!

An der Schmalwand gegenüber die beiden Correggios, und in der Ecke, neben der Tür, Michelangelos Apollo, sehr glücklich aufgestellt. Die westliche Langwand ist durch eine Tür geteilt; auf der einen Hälfte die Raffaels, wie in einer Parade: aus einiger Entfernung gleichen sie sich mehr als man es bei einem erfindungsreichen Künstler erwartet. Man hätte sie ja leicht auseinander hängen können: doch wird der Kundige an dieser kleinen Bosheit gegen den verehrten Meister seine kleine Freude haben.

An der östlichen Langwand hängt in der Mitte der schöne große Sarto, rechts und links wieder zwei Porträts, Franciabigio und Bronzino, in feinen Rahmen aus der Zeit, unter ihnen die beiden wundervollen figurenreichen Truhen, die seit einigen Jahren in dem Oberlichtsaal der bisherigen plastischen Abteilung standen; in der Mitte des Raumes, vor dem Sarto also, ein graziöser Tisch und eine Schale darauf — wie das alles zusammengeht!

Man muß nur an den alten Cinquecentoraum denken, um sich den Fortschritt klar zu machen. Diese vielen großfigurigen Bilder, von denen doch jedes allein seine eigene Nische haben wollte. Jetzt hat man einen Teil in andere Säle gegeben, einen Teil in die sogenannte Basilika, und hat so einen Raum geschaffen, der das Cinquecento in günstigster Weise zeigt. Mit alten Räumen wie der Farnesina oder den Stanzen darf man ihn natürlich nicht vergleichen, aber man denke an Museen, und da wird man sich an nichts ähnliches erinnern. Wie wundervoll erscheint jetzt der Sarto! Und nun, ein förmlicher Effekt: wir gehen durch die Tür nach Westen in den nächsten Saal, den Tiziansaal, und drehen uns nach dem Sarto herum, da steht er eingerahmt von einer mächtigen, in Weiß und Schwarz gehaltenen Cinquecentotür (aus Venedig): wie wirken da die architektonischen Eigenschaften des Bildes, die großen Linien und die feine Verteilung der Massen!

Der Tiziansaal enthält die bekannten Werke Tizians, von denen die Lavinia als Mittelstück einer Langwand für mein Gefühl besser wirkt, kleiner und daher feiner als früher in dem Kabinett. Die beiden kunstgeschichtlich interessanten Waldlandschaften von Schiavone, früher in ihrer Höhe nicht zu sehen, können jetzt studiert werden. Ferner hängen hier Moretto, Sebastiano del Piombo, Lotto usw. An der westlichen Schmalwand die prachtvolle Verkündigung von Tintoretto, die vor einigen Jahren gekauft wurde, aber wegen Raummangels nur kurze Zeit ausgestellt werden konnte.

Zwei schmale Türen führen rechts und links von diesem Bilde in den Barocksaal. Sie sind nach diesem hin verkleidet mit alten Marmortüren aus Venedig von sehr lebendiger Wirkung: im Grundton hellbräunlich, gehoben durch schwarz, rot und weiß; in der Form lebhaft, oben mit einer Vase schließend. Zwischen diesen eleganten Türen posiert der famose Feldhauptmann Borro, der also jetzt von den Spaniern zu den Italienern versetzt ist; rechts und links davon zwei Marmorbüsten, die eine erst kürzlich erworben (Kardinal Testa von Algardi). Auch diese Wand ist von äußerst charakteristischer und prachtvoller Wirkung. — Im übrigen sind in diesen Barocksaal wieder eine ganze Anzahl interessanter Bilder aus dem Depot zurückgekommen: zwei große Caravaggios, Matthäus und Grablegung; der sogenannte Sebastiano, Beweinung, den Hermann Grimm gelegentlich für das schönste Bild der Galerie erklärt hat. Südlich führt eine Tür in das Tiepolozimmer, einen kleinen hellen Raum, ganz mit Grisaillen Tiepolos von 1749 ausgestattet, die man aus einer Villa bei Vicenza hierher übertragen hat; sehr interessant in der Technik, und in der heiteren lichten Wirkung zeigend, wie man sich in diese späten Arbeiten hineinempfinden soll, ganz anders als in die Werke des Quattrocento und des Cinquecento.

Damit beenden wir unseren Rundgang. Rundgang ist freilich nicht das richtige Wort, unser Weg war nichts weniger als rund. Der Leser, der den Bau nicht kennt, wird von der Konfiguration der Räume

einen höchst konfusen Eindruck haben. Man hat sogar ganz ruhig mit dem großen Vivarini eine Tür zugestellt, um die schöne Perspektive zu benutzen; will man von hier jetzt weiterkommen, in den Tiziansaal, so muß man dreimal um die Ecke biegen. Aber für die Wirkung der Sammlung ist dieser unregelmäßige Grundriß (den man gewiß viel tadeln wird) sehr günstig, die Räume verlieren so das Kasernenmäßige, die Bilder scheinen nicht die fatale Resignation zu haben, mit der sie uns in anderen Galerien anschauen. Jeder Raum hat seinen eigenen Charakter. Wer möchte in seinem Gedächtnis etwa den ersten und zweiten Venezianer-Saal der Wiener Galerie auseinander halten, wenn er es nicht besonders memoriert hat? Wie belebend wirkt hier der Wechsel der Perspektiven, das Umbrechen der Richtungsachsen!

Und diesen Vorzug des komplizierten Grundrisses hat man gesteigert durch die Anbringung der Türen. Sonst findet man die Schmalseiten der Galeriesäle von gleichmäßigen monumentalen Türen durchbrochen, gerade in der Mitte, wo das beste Licht ist. Hier dagegen hat man die schönen Flächen und Perspektiven gerettet, nur in den beiden vorhin genannten Fällen ganz breite Wandöffnungen gegeben, sonst kleine Türen, bald an einer Seite, bald an zwei Seiten einer Wand.

Gewiß, man hat im Münchener Nationalmuseum auch lauter individuelle Räume geschaffen, sehr viel individueller als in Berlin, und in wechselvoll bewegtem Grundriß, und hat dabei trotzdem eine gleichmäßige Richtung für das Durchtreiben der Masse bewahrt. Aber, wenn es auf dies Durchtreiben nicht ankommt, so scheint es mir doch besser, daß der Besucher auch Quer- und Diagonalbewegungen in dem Gebäude ausführen kann, nach seinem Geschmack, daß er von einem Raum zu irgend einem anderen nicht immer die Zwangsreihe durchlaufen muß.

Über die architektonischen Formen im einzelnen habe ich mich nicht zu äußern. Im alten Bau waren sie so diskret und distinguiert, daß hierin eine Verbesserung nicht möglich war. Ob die Heizkörper in den Sälen von gefälliger Form sind, das vermag nur ein Architekt zu beurteilen, jedenfalls sind sie zu hoch; man wird hier wohl bald eine andere Lösung der schwierigen Heizfrage finden. Die wichtigste Aufgabe des Museumsarchitekten ist die Zuführung des Lichtes, und das Licht ist durchweg stärker als früher, außer in den Räumen, die der Kuppelschatten trifft. Ob ein modernes Monumentalgebäude auch ohne Kuppel möglich ist, diese Frage wage ich nicht aufzurollen.

Die weitere Ausstattung, die der Galerieleitung zukommt, ist in ihren Prinzipien zum Teil bereits bekannt. Da ist einmal die Verwendung alter Rahmen, die man ja meist schon früher gesehen hat, die aber jetzt durchweg noch besser wirken; dann die Verwendung alter Möbel, namentlich Truhen, als eine Art von Ersatz für die früher üblichen Gitter, um Distanz vor den Bilderwänden zu gebieten, zugleich um die Räume vornehmer und charaktervoller zu gestalten; in der alten plastischen Abteilung hatte man ja schon damit angefangen.

Anders die Wandbekleidung. Man hat sich, nach jahrelangen Proben und Überlegungen, schließlich dazu entschlossen, auf derben Stoff, grün oder rot, kräftige Muster aufzuschablonieren, in der bekannten Münchener Art. Die gestrengen Richter werden sagen, diese Nachahmung kostbarer Stoffe sei eine Fälschung, wertvolle Bilder darauf zu hängen eine Sünde. Aber soll man diese Riesenflächen mit echten alten Stoffen bekleiden — welcher Trustkönig möchte das bezahlen? oder soll man ehrlich sein und die glatte Wand zeigen? In Wien war man so ehrlich, die Wände einfach zu tünchen, überall in einer Farbe — aber das wirkt tötlich auf die Bilder, und wo einmal etwas mehr Wand zu sehen ist als gewöhnlich, bei der Madonna im Grünen, von der man die Nachbarbilder abgerückt hat, da möchte man diesen freien Raum wieder zu schließen dringend bitten. Anders hier: die Bilder hängen frei und weiträumig, aber die Wand gähnt nicht dazwischen, sondern sie regt sich und lebt. Es gibt gewiß auch noch andere Lösungen des schwierigen Problems; aber daß zu echten Bildern unbedingt eine »echte« Wandbekleidung gehöre, das scheint mir logisch nicht ganz so selbstverständlich, wie es hie und da angenommen wird.

Wenn ein Künstler in seinem Atelier drei alte Stücke hat, und ein Menschenalter hindurch an ihrer Aufstellung und Inszenierung herumprobiert, so wird er vielleicht Vollkommenes zustande bringen. So etwas dürfte man aber mit dieser Galerie nicht vergleichen, man wolle vielmehr an andere große Galerien denken, Bildergefängnisse wie man sie wohl nennt; in ihnen sagt man sich oft: wenn das alles ganz anders wäre, dann müßte dies Bild wundervoll wirken. Die Räume dagegen, die wir eben durchschritten haben, sind kein Gefängnis und kein Magazin. Die Benutzung der Perspektiven, die geschickte Anbringung der Türen, die Ausstattung der Räume mit alten Decken, Türverkleidungen und Möbeln, die Verwendung alter Rahmen, die weiträumige Anordnung der Bilder, die Zuziehung plastischer Kunstwerke — das alles macht den Gesamteindruck oft geschlossen und behaglich, immer sehr vornehm und sehr großartig. Und außerdem haben die einzelnen Werke der Mehrzahl nach viel, einige sogar ganz außerordentlich gewonnen.

Und nun zum Schluß dieser »musealen« Betrachtungen, von denen jetzt die ganze Museumswelt erfüllt ist, eine höchst banale, aber nicht zu vergessende Weisheit: die Hauptsache in einer Gemäldegalerie sind die Gemälde. Und deren Lob zu singen ist hier nicht meine Sache. Wenn ich vollends die Differenz gegen früher hervorheben wollte, schildern wollte, was unter der jetzigen Direktion, unter Wilhelm Bode, für die Sammlung der italienischen Malerei und Plastik geschehen ist, so würde das eine Cumulierung von Lobeserhebungen erfordern, die dem Nahestehenden nichts Neues sagen, dem Fernerstehenden aber geschmacklos scheinen möchte — bis zur Unglaubwürdigkeit.

LUDWIG JUSTI.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

ZEITSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST N. F. XVI

JAN VAN EYCK. DER MANN MIT DEN NELKEN

AUS DEM KAISER FRIEDRICH-MUSEUM ZU BERLIN

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00907 5546